

المركز القومى للترجمة

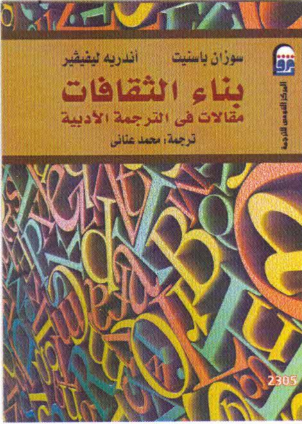
سوزان باسنيت   أندريه ليفيفير

بناء الثقافات

مقالات فى الترجمة الأدبية

ترجمة: محمد عنانى

2305



يعتبر مبحث دراسات الترجمة اليوم من أسرع مجالات البحث البينية نموًا فى العالم، ويجمع كتاب بناء الثقافات للمرة الأولى عمل اثنين من المترجمين/ الباحثين وهما سوزان باسنيت وأندريه ليفيڤير اللذان يعتبران المؤسسين لهذا المجال الرئيسى ألا وهو التوجه الثقافى فى دراسات الترجمة.

وتتميز هذه المجموعة من المقالات بأسلوبها السهل الخالى من مصطلح المهنة، الذى يتسم به عمل باسنيت وليفيڤير، ولذلك فهى ذات قيمة بالغة لكل مهتم بالترجمة والدراسات الثقافية المقارنة.

وتقول الحجة التى يسوقها المؤلفان إن دراسة الترجمة فى ذاتها دراسة للتفاعل الثقافى، وفى ذلك تكمن جاذبية الكتاب للباحثين في الدراسات الثقافية، ودارسى النظريات الأدبية، والأنثروپولوچيا والإثنوغرافيا، وعلم اللغة الاجتماعى، وفلاسفة اللغة، وكل المهتمين بالنظر فى عملية التكيف الاجتماعى المتعدد الثقافات.

تصميم الغلاف: عبدالحكيم صالح

بناء الثقافات

مقالات فى الترجمة الأدبية

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنـور مغيـث

- العدد: 2305
- بناء الثقافات: مقالات فى الترجمة الأدبية
- سوزان باسنيت، وأندريه ليفيفير
- محمد عنانى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى ٢٠١٥

هذه ترجمة كتاب:

CONSTRUCTING CULTURES: Essays on Literary Translation

By: Susan Bassnett & André Lefevere

Copyright © Susan Bassnett & André Lefevere 1998

Arabic Translation © 2015, National Center for Translation

This translation of a CONSTRUCTING CULTURES is published by arrangement with Multilingual Matters

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

بناء الثقافات

مقالات فى الترجمة الأدبية

تأليف: سوزان باسنيت
أندريه ليفيڤير
ترجمة: محمد عنانى



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

باسنيت، سوزان، وليفيفير، أندريه
بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية / تأليف: سوزان باسـنيت، وأندريه ليفيفير ، ترجمة: محمد عنانى؛
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
٢٨٤ ص، ٢٤ سم
١ - الترجمة الذاتية - مقالات ومحاضرات
٢- الأدب المقارن
(أ) ليفيفير، أندريه (مؤلف مشارك)
(ب) عنانى، محمد (مترجم)
(جـ) العنوان ٨٠٩,٩٣

رقم الإيداع: ١٩٨٣٣ /٢٠١٢
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 718 - 111 - 2
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

الفهرس

الصفحة

التصدير

بقلم: سوزان باسنيت

نشأت فكرة وضع هذا الكتاب من سلسلة حلقات النقاش مع طلاب الدراسات العليا فى جامعة واريك فى التسعينيات، وكان أندريه ليفيفير أستاذًا فخريًا فى تلك الجامعة، إذ كان يزور إنجلترا كل عام قادما من مدينته أوستن، بولاية تكساس، ليحادث الطلاب ويناقشهم فى التطورات التى جدَّتْ فى مبحث "دراسات الترجمة"، وكان قد أرسل إلىَّ، قبيل وفاته الفاجعة المفاجئة بمرض سرطان الدم فى عام ١٩٩٦، المقالات المنشورة له فى هذا الكتاب فى شكل مسودات، أى إننا لم تتح لنا فرصة النقاش حولها، وعلى الرغم من أنه كان قد استمع إلى الصور الأولى لمقالاتى فى شكل محاضرات، فلم يتسَنَّ له قطُّ أن يبدىَ أية تعليقات نقدية على أىٍّ منها.

وتعتبر الترجمة فى المقام الأول "عملية حوارية"، ولقد كان منهجنا فى العمل على امتداد سنوات طويلة حواريًّا أيضا، وكان المفترض أن يشهد هذا الكتاب "تحويرات" أكثر مما شهد، فى غضون قراءة كل منا لما كتبه الآخر، وإعادة قراءته، ثم إعادة كتابته على ضوء ما يبديه كل منا من تعليقات. ولكن هذا الكتاب لا يمثل، مع الأسف إلا "لغة واحدة"، وإلى حد أكبر مما ينبغى، وإن كان معنى هذا أننى يجب أن أتحمل وحدى، قطعا، مسؤولية أية نقائص فيه.

ويزخر مبحث "دراسات الترجمة" فى الوقت الحالى بالكثير من الأفكار المبتكرة المثيرة، من بعد أن بلغ المبحث سِنَّ الرشد، وتعددت مداخله المختلفة، ومدارسه المنوعة، ومنظوراته المتفاوتة، وهو ما ينبغى أن يكون، وإن لم تكن تلك جميعا ملائمة لكل من يهتم بهذا المجال، ولكن حقيقة التنوع نفسها تشهد على نجاح

انتشار الآراء والأفكار في مجال بَيْنيّ، أي مشترك بين التخصصات، وهو الذي لم يُثَبِّتْ موقع أقدامه بصورة جادّة في العالم الأكاديمي إلا في الآونة الأخيرة.

وقد بدأتُ العمل مع أندريه ليفيفير بسبب أوجه الشبه بين مدخل كل منا في هذا المجال. وكنا قد دخلنا أصلاً مبحث دراسات الترجمة لعدة أسباب، فعلى المستوى الشخصي، تلقى كل منا تعليمه باعتباره "ثنائي اللغة" وكانت تبهرنا، مثل كل من يتكلم لغتين، الفوارق اللغوية والثقافية بينهما. كما أن كلا منا قد اكتسب الخبرة في الترجمة التحريرية والفورية، ومن ثم فقد كان مدخلنا إلى المسائل النظرية ينطلق من قاعدة عملية، وإلى جانب هذا كان شغلنا الشاغل دومًا تقريب المفاهيم النظرية إلى القارئ؛ لأننا رأينا أن تقريب الأفكار وسيلة لسد الفجوة بين من يقولون إنهم باحثون في الترجمة ومن يقولون إنهم مترجمون وحسب. والواقع أن وجود هذه الفجوة بين أصحاب النظريات وبين ممارسي الترجمة هذه الفترة الطويلة مُضِر لجميع الأطراف.

وأما أهم نقطة اتصال بيننا فكانت نظرتنا إلى دراسة الترجمة الأدبية (وأقول دون خجل إننا كنا على الدوام نهتم بالترجمة الأدبية أساسًا) إذ كنا نرى أن دراسة الترجمة الأدبية ذات صلة وثيقة بدراسة الأدب المقارن، كما كنا نرى أن دراسة الأدب ترتبط بعُرىً لا تنفصم بالتاريخ. وانتهى كل منا وَحْدَهُ إلى أن العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة قد أضَرَّتْ بالمبحث الأخير، فَنَشَدْنا تغيير المنظور، قائلين إن دراسات الترجمة ينبغي أن تعتبر المبحث الذي قد يوضع الأدب المقارن في إطاره، لا العكس.

ويتجلى في المجموعة الحالية من المقالات اهتمامُنا المشترك بالأدب المقارن وبالتاريخ الأدبي والثقافي. وجميع هذه المقالات تستند إلى محاضرات أُلقيت على الطلاب في كل مكان في العالم، ونود الإعراب عن امتناننا لجميع المناقشات التي ساعدت على تشكيل أفكارنا، كما نعرب عن امتناننا بصفة خاصة لجميع الزملاء الذين ساعدوا على وضع هذا الكتاب، وخصوصًا روجر بِل، وإدوين جنزلر، وبيوتر كوهيشاك، وماريا تيموشكو.

التمهيد

بقلم: إدوين جنزلر

دأب الباحثان سوزان باسنيت وأندريه ليفيڤير فى عملهما على امتداد السنوات العشرين الماضية على بناء الجسور داخل مجال دراسات الترجمة، وإقامة روابط بينيَّةٍ تقيم الصلة بين هذا المبحث ومجالات الدرس خارج إطاره. ففى عام ١٩٩٠ كانا أول من اقترح أن تتخذ دراسات الترجمة "التوجه الثقافى" وتتجه إلى عمل الباحثين فى الدراسات الثقافية، وفى كتابيهما الجديد **بناء الثقافات** يقدمان حجة قوية على ضرورة التقريب بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة، إذ إن الاستراتيجيات الجديدة المستنبطة من ضروب تاريخ الترجمة - وهو ما نجده فى مناقشة ليفيڤير لترجمات ملحمة **الإنيادة** ومناقشات باسنيت التى تتلوها لترجمة **الجحيم** [فى **الكوميديا الإلهية** لدانتى] - لا تقتصر على مساعدة المترجمين على تعميق نظرتهم إلى الممارسة العملية للترجمة، بل تقدم للنقاد الباحثين فى الدراسات الثقافية نظرات ثاقبة جديدة فى التلاعب الثقافى الذى يمارسه أصحاب السلطة. وقد استرشد المترجمون بكتابات باسنيت وليفيڤير فازدادت قوتهم وتضاءل إنكارهم لذواتهم، وهو التطور الذى أتاح للمنظِّرين رؤية أوضح للقيام بالوساطة ما بين الثقافات و/أو تقديم كلمات وأشكال وظلال دلالات ثقافية ومعان فى ثقافاتهم المختلفة. وبناءً على حجة باسنيت وليفيڤير فى **بناء الثقافات** تعتبر دراسة الترجمة فى **ذاتها** دراسة للتفاعل الثقافى، ومن هنا تنبع أهمية هذا الكتاب للباحثين فى مجال الدراسات الثقافية، وأصحاب النظريات الأدبية، وعلماء الأنثروبولوچيا، وعلماء الأعراق البشرية، ودارسى علم اللغة الاجتماعى، وفلاسفة اللغة، وكل من يهتم بالنظر فى أوجه الاندماج الاجتماعى فى إطار تعدد الثقافات.

ويقوم بناء الثقافات على الأسس التى وضعتها سلسلة من النصوص التى شارك فى وضعها المؤلفان - باسنيت وليفيفير - وأصبحت علامات بارزة على هذا الطريق، إذ ينسب إليهما، ربما أكثر من غيرهما من الباحثين فى هذا المجال، فضل وضع دراسات الترجمة على الخريطة الأكاديمية، فقد حضرا معًا المؤتمر التاريخى الذى عقد عام ١٩٧٦ فى لوفان، بلچيكا، وهو المؤتمر الذى يتفق معظم الباحثين على أنه قد شهد تأسيس مبحث دراسات الترجمة. وفى الكتاب الذى يضم أبحاث ذلك المؤتمر بعنوان "**الأدب والترجمة**" (والذى نشر عام ١٩٧٨ من تحرير هومز وغيره) نشر ليفيفير مقالاً عنوانه "الترجمة: مركز نمو المعرفة الأدبية"، ويرصد فيه العناصر اللغوية والأدبية والثقافية لدراسات الترجمة، وهى موضوعات زادت المقالات المنشورة فى ذلك الكتاب من تحليل تفصيلاتها. وأما مقاله المهم، والذى يكثر الاستشهاد به، وعنوانه "دراسات الترجمة: هدف المبحث"، والمنشور أيضًا فى الكتاب المذكور عام ١٩٧٨، فيقول إن ممارسة الترجمة يجب أن تغزو نظريات الترجمة، مثلما يجب على الأخيرة أن تغزو الممارسة، وهى الدينامية التى أتاحت لهذا المبحث أن ينمو ويؤتى ثماره الكثيرة. ونشرت باسنيت فى الكتاب نفسه مقالاً بعنوان "ترجمة الشعر المكانى: فحص النصوص المسرحية التى تقدم على خشبة المسرح"، وهى توسع فيه من حدود المنهجيات اللغوية والأدبية البحتة المطبقة فى الدراسة بحيث تتضمن عوامل التناصّ والتداخل السيميوطيقى، وهى كذلك من الموضوعات التى يزيد بحثها التفصيلى فى المقالات المدرجة فى هذا الكتاب. وكتبت باسنيت بعد ذلك كتابًا بعنوان **دراسات الترجمة** (١٩٨٠) وهو الذى لايزال النصّ القاطع فى هذا المجال، فإن باسنيت تقدم للباحثين فيه مسحًا تاريخيًا للتطورات النظرية إلى جانب نماذج توضيحية من التحليل المقارن، كما تناقش الاستراتيچيات اللازمة لمن يقومون بترجمة الشعر والدراما والقصص، وبهذا تثبت من جديد كيف يمكن أن تستفيد الممارسة من نظريات الترجمة ومن التحليل المقارن.

وفى عام ١٩٨٥ ظهرت علامة بارزة أخرى على طريق التطور فى مجال دراسات الترجمة، ألا وهى كتاب بعنوان "**التلاعب بالأدب**" (١٩٨٥) من تحرير ثيوهيرمانز، وكان عنوان هذه المجموعة من المقالات سببًا فى إطلاق كُنْية على الباحثين الذين كتبوها، وكان من بينهم باسنيت وليفيفير، ألا وهى "مدرسة التلاعب"، وقد عارض بعض المشاركين فى المبحث الجديد هذه الكُنْية، ولكنها كنية مناسبة من بعض الوجوه، إذ إن الباحثين فى دراسات الترجمة كانوا قد بدؤوا يبينون أن الترجمات ليست نوعًا أدبيًا ثانويًا مشتقًا من غيره، بل كانت أدوات أدبية أولية استعانت بها كبرى المؤسسات الاجتماعية – مثل النظم التربوية، ومجالس الفنون، ودور النشر؛ بل والحكومات – فى "التلاعب" بمجتمع معين حتى "تبنى" نوع "الثقافة" التى تنشدها. فكانت الكنائس تكلف المترجمين بترجمة الكتاب المقدس؛ والحكومات تدعم ترجمة الملاحم القومية؛ والمدارس تقوم بتدريس ترجمات الكتب الشامخة؛ والملوك يرعون ترجمات الفتوحات البطولية؛ ونظم الحكم الاشتراكية تكفل ترجمات الواقعية الاشتراكية. وهكذا تحولت قضية "التلاعب" التى طُرحت عام ١٩٨٥ فأصبحت "البناء الثقافى" الذى تجده فى هذا الكتاب. وإذا كان التحليل هنا يتميز بمزيد من العمق والتركيب عما اتسمت به بعض الأفكار الأولى، فإن تلك الأفكار قد أثبتت صحتها عند فحصها أكاديميًا وثقافيًا.

وكان كتاب "**التلاعب بالأدب**" يتضمن دراسات مهمة كتبها المؤلفان، باسنيت وليفيفير، إذ إن باسنيت فى دراستها "دروبٌ داخل التيه: استراتيجيات ومناهج لترجمة النصوص المسرحية"، قد اقترحت إدراج المزيد من الدوالِّ السيميوطيقية – مثل أشكال الحركة، والإضاءة، والصوت، ولحظات الصمت – بدلاً من الاكتفاء بمجرد العلامات اللفظية فى المنهجية التى وضعتها لترجمة النصوص الدرامية. ونستطيع أن ندرك تطور تفكيرها فى العقد الأخير كما يتجلى فى دراستها "ما زلنا أسرى فى التيه" فى هذا الكتاب. وكان ليفيفير قد ساهم فى ذلك الكتاب

(١٩٨٥) بمقال عنوانه "لماذا نهدر الوقت فى إعادة الكتابة؟ مشكلة دور إعادة الكتابة فى نموذج بديل" وفيه يطرح مفهومه "لإعادة الكتابة"، - وهو نوع أدبى يتضمن التفسير والنقد وجمع المختارات والترجمة - ويبين أن كل من "يعيدون الكتابة" يعملون فى ظل قيود معينة تتمثل فى المعايير الشعرية والعقائد الأيديولوچية الكامنة فى الثقافة المستهدفة. ونرى تطوير أفكاره الرائدة فى بعض المقالات مثل "ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافى: بعض ترجمات ملحمة **الإنيادة** باللغة الإنجليزية" و"التطويع الثقافى لبرتولت بريخت" الواردة فى هذا الكتاب.

وشهدت التسعينيات انطلاقة حقيقية فى مجال دراسات الترجمة عندما نشرت مجموعة من المقالات بعنوان **الترجمة، والتاريخ والثقافة** فى كتاب شارك فى تحريره باسنيت وليفيڤير، وكان ذلك هو الوقت الذى بدأت دراسات الترجمة فيه تنحو نحو "التوجه الثقافى"، إذ أعاد المؤلفون تعريف موضوع الدراسة قائلين بأنه نصٌ لفظىٌ داخل شبكة من العلامات الأدبية وغير الأدبية فى الثقافة المصدر والثقافة المستهدفة. وكما تقول باسنيت فى الفصل الثامن هذا الكتاب "التوجه للترجمة فى الدراسات الثقافية" كانت تقترح مع ليفيڤير أن إعادة التعريف المشار إليها لهذا المجال

> **يمكن أن تشق لنا طريقًا إلى تفهم دقائق عمليات التلاعب المعقدة بالنص: كيف يُختار نص ما للترجمة... وما الدور المنوط بالمترجمين فى هذا الاختيار، وما دور المحرر، أو الناشر أو راعى الترجمة، وما المعايير التى تحدد الاستراتيچيات التى سوف تطبق عند المترجمين، وكيف يمكن "استقبال" النص فى النظام المستهدف.**

وإذا كان الكثير من الباحثين قد بدؤوا التقدم نحو التوجه الثقافى فى مستهل التسعينيات، فإن باسنيت وليفيڤير كانا أول من أفصح بوضوح عن هذا الموقف.

وفى خضم الأحداث التى تفجرت بعد ذلك، كان لواء الريادة معقودا لباسنيت وليفيڤير.

وفى عام ١٩٩٢ نشر ليفيڤير **ثلاثة كتب** عن الترجمة لا كتابا واحدا، وهى **الترجمة، وإعادة الترجمة، والتلاعب بالصيت الأدبى**، والثانى **الترجمة/ التاريخ/ الثقافة: كتاب مصدرى**، والثالث **ترجمة الأدب**. أضف إلى ذلك أنه لم ينشر هذه الكتب فى دور نشر مغمورة، بل فى دور نشر كبرى مثل رتلدج ودار نشر MLA (مؤسسة اللغات الحديثة). وكانت نسبة مبيعات الكتب عالية، وازدهرت بذلك دراسات الترجمة، فبدأ نشر مجلات علمية جديدة مثل **المترجم والهدف**، وازداد نشاط عقد المؤتمرات فى شتى أرجاء العالم، وكان من بين البلدان التى عُقدت فيها إنجلترا، وهولندا، وپولندا، وفنلندا، وإسپانيا، والنمسا، والبرازيل، وكندا. ودخلت إلى السوق دور نشر جديدة، مثل دار نشر جامعة كينت فى الولايات المتحدة، أو دار نشر چيروم فى إنجلترا. وبُعثت الحياة فى دور نشر قديمة مثل سلسلة رودوپى فى هولندا، ووُضعت موسوعات دراسات الترجمة فى إنجلترا وألمانيا والصين وغيرها. وربما يكون من أهم الظواهر دخول دراسات الترجمة إلى رحاب الجامعات، إذ بدأت برامج منح درجتى الماچستير والدكتوراه فى بعض الجامعات مثل ميدلسيكس، وماساتشوستس، وسالامانكا، وسان پاولو وغيرها. ومن المؤسف ألا يكون أندريه ليفيڤير فى قيد الحياة، وألا يتمكن من مشاهدة ثمار البذور التى غرسها. ولنا أن نعتبر أن **بناء الثقافات** يمثل من عدة وجوه احتفالاً بحياة ليفيڤير وعمله. ولقد أحزنت وفاته جميع المنتمين إلى هذا المجال، وبلغ الحزن أقصاه عند سوزان باسنيت التى ربما كانت أقرب زملائه وأصدقائه إليه. وهكذا بذلت باسنيت جهدًا كبيرًا، وأبدت عناية خاصة، وتجشمت صعوبات جمة فى جمع وتحرير آخر كلماته فى الصفحات التى يضمها هذا الكتاب.

كان الانفجار الذى شهده التفكير فى الترجمات والكتابة عنها، وحولها، سببًا فى عسر متابعتها من جانب أى قارئ. وأما الذين لم يكتشفوا هذا المجال إلا فى

الآونة الأخيرة، فسوف يجدون فى **بناء الثقافات** مجموعة من المقالات التى يتجلى فيها التطور الذى شهده هذا المجال، إذ إن هذه المقالات تتناول أحدث التطورات فى النظرية، وفى الدراسات الثقافية، وفى بحوث الترجمة (وهى التى تسمى الدراسات الوصفية عند باحثى دراسات الترجمة) وفى تدريس الترجمة. كما أن سوزان باسنيت وأندريه ليفيڤير يواصلان أيضا توسيع حدود تعريف مجال دراسات الترجمة. فليس هذا الكتاب مجرد مجموعة من المقالات والأحاديث التى قدمت فى ندوات فى الماضى و/أو نشرت من قبل فى المجلات العلمية، بل إنه يقدم مادة جديدة لم تنشر من قبل، إما فى صورة عمل جديد كان الباحثان قد عرضاه أثناء إعداده فى حلقات بحث مغلقة فى إطار برنامج الدراسات العليا فى مركز الدراسات الثقافية البريطانية والمقارنة، بجامعة واريك، وإما فى صورة إعادة تفكير جذرية وتنقيح للمواقف التى سبق اتخاذها فى مقالات منشورة.

ويبدأ كتاب **بناء الثقافات** بثلاثة مقالات جديدة، الأولى هى المقدمة التى اشتركت باسنيت مع ليفيڤير فى تأليفها بعنوان "ما موقفنا فى مجال دراسات الترجمة؟" ويليها الفصل الأول الذى كتبه ليفيڤير بعنوان "التفكير الصينى والغربى عن الترجمة"، ثم الفصل الثانى الذى كتبته باسنيت بعنوان "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" فأما المقال الذى كتبه المؤلفان معًا على شكل مقدمة فإنه يجمع مزيجًا من تاريخ الترجمة تتلوه مجموعة جديدة من الأسئلة والفرص المتاحة للبحث فى المستقبل، كما يتضمن القضية الرئيسية لهذا الكتاب، ويجيب على سؤال قد يطرحه أول من يتناول الكتاب لقراءته، ألا وهو لماذا وُضع عنوان **بناء الثقافات** لكتاب كتبه باحثان بارزان فى الترجمة؟ وتدل الإجابة على الرحلة الطويلة التى قطعتها دراسات الترجمة على طريق التطور منذ عام ١٩٧٨. وتقول حجة باسنيت وليفيڤير إن المترجمين كانوا دائما يمثلون حلقة اتصال حيوية تتيح للثقافات المختلفة أن تتفاعل فيما بينها، وأما المرحلة المنطقية التالية التى تقول بها باسنيت

وليفيـــڤـــير ، فلا تقتصر على دراسة الترجمات فقط، بل تـــشمل دراســـة التفاعـــل الثقافى، وربما تكون النصوص المترجمة نفسها أوضح وأشمل "البيانات" "العمليـــة" اللازمة لدراسة هذا التفاعل الثقافى، وتحقيقا لذلك تطرح باسنيت وليفيـــڤـــير ثلاثة نماذج ثبتت فائدتها لهما فى دراسة التفاعل الثقافى، فأما النموذج الأول فهو نموذج هوراس، الذى يميل المترجم فيه إلى إظهـــار "الـــولاء" لعملائـــه، أى لجمهـــوره المستهدف، وأما الثانى فهو نموذج جيروم الذى يميل فيه المترجم إلى الإخـــلاص للنصّ المصدر، وهو الكتاب المقدس فى هذه الحالة، والنموذج الثالث هو نمـــوذج شلايرماخر الذى يؤكد الحفاظ على "غيرية" النموذج المصدر للقارئ المـــستهدف. وهكذا فإن نماذج باسنيت وليفيـــڤـــير المتعددة تساعد على دراسة الترجمات فـــى ثقافات مختلفة، وفى فترات مختلفة، ولا توحى بأن نظرية واحدة للترجمة صـــالحة لجميع الثقافات وجميع الأزمنة، كما أن تعدد النماذج يقدم الأدوات النقدية الجديـــدة اللازمة لإجراء مثل هذه الدراسة، مثل مفهوم "الشبكات النصية" المستقى من العمل الذى قام به پيير بورديو، والمقصود بالشبكة النصية مجمـــوع الأشـــكال الأدبيـــة والأنواع الأدبية المقبولة التى يمكن التعبير بها عن النصوص. وعلى سبيل المثـــال نرى أن الروايات الصينية تلتزم بمجموعة خاصة بها من القواعد، وهـــى قواعـــد تختلف عن الطرائق التى تبنى بها الروايات، غالبًا، فـــى الغـــرب؛ وتـــؤدى هـــذه "الشبكات" إلى أنساق توقعات معينة لدى كل جمهور، ولا بد للمترجمين وخصوصًا مؤرخى الأدب من أن يأخذوا هذه الشبكات فى اعتبارهم حتى يقـــدموا ترجمـــات فُضلَى و/أو تحليلات فضلى للترجمات. ومن أشد ما يثير اهتمامنـــا فـــى المقدمـــة مجموعة الأسئلة التى تطرحها باسنيت وليفيـــڤـــير، فهما يسألان مثلاً: لماذا تُترجم نصوص معينة ولا يترجم غيرها؟ وما الغاية الخفية وراء الترجمة؟ وكيف يستخدم أصحابُ هذه الغايات المترجمين؟ هل نستطيع التنبؤ بالتأثير المحتمل لترجمة ما فى ثقافة من الثقافات؟ وتقول باسنيت وليفيـــڤـــير إن مستقبل هـــذا المجـــال مـــشرق وضّاء، فميادين البحث مستقبلاً هنا شاسعة ومن بينها دراسة تاريخ الترجمة ابتغاء

زيادة دقة الحكم على الوضع النسبى للحاضر، ودراسة الترجمة فى عهود ما بعد الاستعمار ابتغاء إعادة تقييم أفضل للنماذج القائمة على المركزية الأوروبية، ودراسة الأنواع المختلفة للنقد، وكتب المنتخبات، والمراجع، والترجمات، حتى نرى كيف تخلق صورُ النصوص وكيف تعمل فى إطار ثقافة من الثقافات.

ويبين أندريه ليفيفير فى الفصل الأول "التفكير الصينى والغربى عن الترجمة"، كيف يمكن للشبكة النصية أن تساعد الباحثين فى التحليل المقارن، وهو ينظر إلى مفهوم الترجمة من الزاوية التاريخية، ونرى فى هذه المقالة الباهرة التى تضع تاريخ الترجمة فى الغرب جنبًا إلى جنب مع تاريخها فى الصين، أن تعريفنا للترجمة (عند الجنس الأنجلو چيرمانى الأبيض) قد لا يتسم بالعالمية التى يفترضها بعض أصحاب النظريات. ويقارن ليفيفير بين نظام فى الغرب يكتب الترجمات فيه دائمًا مؤلف واحد ويقرؤها القراء فى صمت وبين نظام فى الصين يغلب أن تكون الترجمات فيه شفوية الطابع، وكثيرًا ما تقوم بها فرق من الباحثين، وكثيرًا ما تُقرأ و/أو تُنشد علنًا. ويقول ليفيفير إن النص "الأصلى" فى الغرب دائمًا ما يظهر عن وعى أو دون وعى خلف النص المترجم، وأما فى الصين فإن النص المترجم كثيرًا ما يحل محل النص الأصلى، ولا يكاد القارئ يسأل أسئلة تُذكر عن "الأصل". ويفحص ليفيفير المؤسسات القوية التى قد تكون مسؤولة عن تشكيل هذه الحساسية مثل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية فى الغرب والأباطرة الأقوياء فى الصين. ونتيجة لهذا يرغم ليفيفير القارئ على أن يرى أن تعريفنا للترجمة نفسه باعتباره نوعًا من النقل اللغوى يكمن فى باطن نظمٍ أكبرَ أو شبكاتٍ أكبرَ تحدِّدُ وتَحُدُّ من ممارستنا بدرجة أكبر مما كنا نتصوره إلى الآن. وهكذا فلن يستطيع الباحث أن يبدأ فى رؤية طبيعة الدور الذى تنهض به الترجمات فى بناء الثقافات إلا إذا رجع خطوة واحدة عن عملية النقل اللغوى المباشر، وأخذ فى اعتباره المؤسسات الكبرى فى المشاركة فى بناء الثقافة.

ويواصل ليفيفير استكشاف مدى نفع مفهوم الشبكة النصية فيما يلي ذلك من الكتاب، إذ يفحص في الفصل الخامس، على سبيل المثال، وعنوانه "أبواب القياس: ملحمة **كاليفالا** باللغة الإنجليزية"، بناء وترجمات هذا العمل، وهو مجموعة من الشعر الشفاهي الفنلندي، أو نوع من الشعر الملحمي القومي الفنلندي، ليبين كيف يخضع القراء والنقاد، عن وعي ودون وعي، لمفهوم بنته الثقافة لشكل مقبول من الملاحم القومية، وهو "شبكة" تأثرت بمفهومنا لملاحم هوميروس أو ملاحم شمال أوروبا. وتقول حجة ليفيفير إن الخضوع لمثل هذه الشبكة التي تكمن في فكرتنا عن "الأدب العالمي" ذو أهمية خاصة للآداب المكتوبة بلغات يتكلمها الناس على نطاق ضيق. فإذا كانت إحدى الأمم تريد الاعتراف بها كأمة بين أمم الأرض، كما كان حال فنلندا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فإن بناء ملحمة قومية يعتبر أحد المقومات الرئيسية. ويبين ليفيفير أن هذا البناء نفسه كان على وجه الدقة ما تصدى عدد من النقاد والمترجمين الفنلنديين للقيام به بانتظام. ويستشهد ليفيفير بمترجم **كاليفالا**، واسمه كيث بوزلي، في الإشارة إلى أن المؤرخين الفنلنديين الذين بنوا الملحمة "لم تكن تعنيهم مطابقة النص للمصادر بقدر اهتمامهم بإثبات وجود ثقافة قومية". ومن المفارقات أن اللغة السويدية كانت اللغة الغالبة في فنلندا في ذلك الوقت، وهو ما دفع الباحثين أنفسهم – الذين بنوا الملحمة الفنلندية – إلى بنائها مستخدمين اللغة السويدية أولاً، لأنها كانت اللغة الأدبية الوحيدة التي يعرفونها. وفي حالة اللغات التي لا يعرفها الكثير من الناس، مثل اللغة الفنلندية، والتشيكية، والفلمنكية، والغيلية، لا تعتبر المفارقة المذكورة نادرة الحدوث، فكثيرا ما كان إحياء آدابها يعتمد على ترجمات من السويدية أو الألمانية، أو الفرنسية أو الإنجليزية، وذلك حتى يكتب الوجود لهذه الآداب. ويبين ليفيفير في مقاله "ملحمة **كاليفالا** بالإنجليزية" أن النقاد، مثل لونروت، والمترجمين، مثل أول مترجمين اثنين لها، قد استخدموا بالقطع شبكات تماثل شبكات الملاحم الكلاسيكية لشمال أوروبا بغرض

تطويع الأصل حتى يتفق مع ما يربط القراء عادة بينه وبين الملاحم الكلاسيكية. ويعتبر هذا النوع من البحوث في الدور الذي تلعبه الترجمات في الأمم الناشئة من أهم ما أسهم به باحثو دراسات الترجمة من بحوث مثيرة، والواقع أن العمل الرائد الذي قام به باحثو دراسات الترجمة، مثل ليفيفير، يقدم لنا نماذج من الماضي سوف يكون لها تأثير هائل في الدراسات الثقافية وتشكيل الهوية في المستقبل.

ومن النصوص الباهرة التي تمثل ظاهرة بناء ملحمة وطنية من خلال الترجمة نصُّ ترجمة **أوسيان** التي قام بها جيمز ماكفيرسون، وهي ملحمة اسكتلندية وطنية، في الوقت الذي كان الباحثون الفنلنديون يبنون فيه ملحمة **كاليفالا** تقريبًا، وإن كانت المشكلة تنحصر في عدم وجود نصٍّ أصلي! كانت ترجمة ماكفيرسون خُدعة، أو ما أصبحت دراسات الترجمة تسميه "ترجمة كاذبة"، وهو المصطلح الذي صاغه جيديون توري في دراسته "الترجمة، والترجمة الأدبية، والترجمة الكاذبة" (١٩٨٥). ومقال ليفيفير عن ترجمة الأدب "الملحمي" باللغات غير المشهورة تستكملها مقالة سوزان باسنيت في الفصل الثاني بعنوان "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" فهي تبين أيضًا كيف أن البناء الثقافي عامل يتحكم في تقديم وتسويق نصٍّ باعتباره ترجمة وهو في الواقع عمل أصيل. لماذا يفعل المرء شيئًا كهذا؟ كثيرًا ما تكون القيود الثقافية عائقًا تستحيل معه الكتابة عن موضوعات معينة أو استخدام أشكال شعرية معينة. ففي الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال، حيث يسود الشعر الحر باعتباره الشكل "المعياري" في الأوساط الشعرية، قد يصعب نشر شعر جاد في مزدوجات مقفاة، ولكن إذا أخفى المرء هويته وزعم أنه أعظم كاتب من بلد آخر فربما استطاع أن يطبع إنتاجه. والأمثلة على مثل هذا الخداع كثيرة، وكان من بينها أخيرًا نشر شعر "أراكي ياسوسادا" باللغة الإنجليزية. وقيل إن ياسوسادا أحد "الناجين" اليابانيين من كارثة هيروشيما، وهو يكتب أشعارًا تتضمن صورًا سيريالية ونقلات مفاجئة تعتبر مناقضة تمامًا لصور شعراء

هيروشيما الآخرين المترجمة إلى الإنجليزية والتى كثيرا ما تتميز بعاطفيتها المسرفة. وكانت المشكلة أن ياسوسادا ليس له وجود. وعلى الرغم من أن الشائعات لا تزال تتردد، فإن المشتبه الرئيسى فيه، وفقا لما تقوله إميلى نوسبوم (١٩٩٧) فى مقالها "التحول إلى اليابانية: خدعة أشعار هيروشيما"، شخص يدعى كينت جونسون، أستاذ اللغتين الإنجليزية والإسبانية فى كلية هايلاند كوميونيتى، الذى نشر شعره الخاص بصوت الناجى من هيروشيما، بعد أن أخفى هويته لإكساب صوته أصالة. والفرق بين ناج مُتَخَيَّل وناج/ شاهد عيان يابانى "حقيقى" فرق واضح، خصوصا عندما يذكر المرء أن سيرة حياة ياسودا المخترعة تتضمن وفاة ابنته بسبب تسممها بالإشعاع الذرى.

وتقدم باسنيت فى مقالها "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" مفهوما جديدا تسميه "التواطؤ" لتحليل الترجمات الكاذبة، قائلة إن القراء يقبلون هذه الخدعة لأسباب منوعة، واعية وغير واعية. ونظرا لعدد الأمثلة التى تستشهد بها، نجد أن الترجمات الكاذبة شائعة إلى درجة أكبر مما كان جمهور القراء و/أو النقاد الأدبيون يتصورونه يوما ما، إذ إن **وفاة آرثر** التى كتبها توماس مالورى، **وقصيدة الحاج عبده اليزدى** التى كتبها ريتشارد بيرتون من الترجمات الكاذبة، ونصادف غيرها فى نصوص أدب الرحلات مثل رواية روبرت بايرون **الطريق إلى أوزيانا**، حيث يقدم حوارات باعتبارها ترجمات، ولكن القارئ يعرف فى عقله الباطن أن ذلك الرَّحَّالَةَ **لا يعرف لغة** أبناء البلد، وهكذا فلا بد أنها حوارات مصطنعة لا حقيقية. ولما كان القراء لا يريدون الاعتراف بهذا، فإنهم "يتواطؤون" مع الكاتب فى "تكريس الواجهة" أى فى القول بأن هذه النصوص و/أو الحوارات قائمة على "الواقع" لا على الخيال. ويتيح هذا "النظام" أيضا للكاتب الأصلى أن يظل الحجة، وأن يمحو دور المترجم فى "عملية" الوساطة. وهذه النظرات الثاقبة من جانب باسنيت تبين لنا مدى صعوبة البت فى الحد الذى يفصل بين الكتابة الأصلية، وبين

الترجمة، وكيف "يتواطؤ" النقاد مع ثقافة تميل إلى وضع مفاهيم منفصلة ومتميزة إلى حد بعيد للكتابة والترجمة. ومثل هذا التفكير يجعل **بناء الثقافات** كتابًا جذابًا للباحثين فى الدراسات الثقافية وفلاسفة اللغة على حد سواء.

وتجيد باسنيت وليفيفير استخدام هذه الأدوات النقدية الجديدة فى بناء الثقافات عندما يعيدان النظر فيما كانا يقولان به عن تطور الترجمة فى السنوات السابقة. ففى الفصل الثالث، وعنوانه "ممارسات الترجمة ودورة الرأسمال الثقافى: بعض ترجمات **ملحمة الإنيادة** باللغة الإنجليزية" يقدم ليفيفير دراسة "عبر زمنية" لترجمات الإنيادة إلى اللغة الإنجليزية، ونوع تاريخ الترجمة الذى يميز دراسات الترجمة فى مرحلتها الوصفية فى عقد الثمانينيات. ولكنه هذه المرة يدرج مفهوم "الرأسمال الثقافى" المستعار من بيير بورديو فى دراسته، ويشير به إلى المعلومات التى يحتاج إليها الفرد فى أى سياق ثقافى حتى ينتمى إلى "الدوائر الصحيحة"، وهى المعلومات التى يقول ليفيفير إن الترجمة هى التى تقوم بتنظيمها ونقلها. ويهاجم ليفيفير النقاد الذين يضعون معيارًا عامًا شاملاً من لون ما للجودة والرداءة حتى يحكموا به على الترجمات، ويشرحوا نجاحها أو إخفاقها فى إطار ثقافة من الثقافات، قائلاً إن الأصح هو أن نجاح ترجمة معينة لملحمة **الإنيادة** لـڤيرچيل لا يعتمد على جودة الترجمة بقدر ما يعتمد على صيت ثقافة اللغة المصدر ومدى هيبتها عند جمهور قراء الترجمة، أى جمهور قراء الصفوة (الذين تتناقص مهارتهم فى اللغة اللاتينية على مر الزمن) فى إنجلترا، فهم الذين يريدون الانتماء إلى الدوائر الأدبية والاجتماعية الصحيحة. ونرى وراء هذه المقالة مفهوم الرعاية الذى وضعه ليفيفير، فقد نشر فى عام ١٩٨٤ مقالاً بعنوان "تفسير ذلك البناء فى لهجة الإنسان" يتحدث فيه عن الرعاية باعتبارها أى نوع من أنواع القوة التى يمكن أن تحدث تأثيرًا يشجع على كتابة أعمال أدبية، أو

يثبط همة الأديب، بل ويمارس الرقابة على هذه الأعمال. فمفهوم ليفيڤير للرعاية مفهوم واسع، إذ يضم الملوك والملكات وبائعي الكتب والنظم المدرسية ومجالس الفنون والحكومات. وأما فى حالة "بعض ترجمات **الإنيادة** إلى الإنجليزية" فإن ليفيڤير يضرب المثال بالشاعر ألكسندر پوپ الذى كان راعيا للترجمة التى قام بها كريستوفر پيت فى عام ١٧٤٠ للملحمة، وبهيئة الإذاعة البريطانية التى كانت راعية للترجمة التى أنجزها سيسيل داى لويس عام ١٩٥٢. وأما ما أراه طريفا فى هذه المقالة فهو أن ليفيڤير يستخدم نظريته فعلاً للتنبؤ بترجمات المستقبل، قائلاً، على سبيل المثال، إن رعاة تجار الكتب التى تتناول المذهب النسوى (نصرة المرأة) سوف يسهمون، دون شك، فى وضع ترجمة نسوية جديدة **للإنيادة**.

ومن أهداف عمل ليفيڤير إماطة اللثام عن القوى المؤسسية التى تنشئ ضربا من الهيمنة التى تؤثر فى أنواع الترجمات المنجزة، إذ يحول ليفيڤير أنظاره فى الفصل السابع وعنوانه "التطويع الثقافى لبرتولت بريخت" إلى "صناعة النقد الأدبى، ويستخدم ترجمات بريخت فى الولايات المتحدة لإيضاح مقصده. وعلى الرغم من أنه كان قد سبق له تناول ترجمات بريخت فى مقال له بعنوان "ثمار الخيار فى أيدى الأم شجاعة" (١٩٨٢) فإنه يقوم هذه المرة بتوسيع معايير دراسات الترجمة حتى تشمل الترجمات، والنقد الأدبى، والمراجع الكبرى مثل الموسوعات. ويستخدم ليفيڤير مفهومه للترجمة باعتبارها "إعادة كتابة"، وهو الذى قدمه أول مرة عام ١٩٨٧ فى مقال عنوانه ("تجاوز التفسير" أو العمل بإعادة الكتابة)، مشيرا إلى جميع الكُتّاب الذين يفسرون ويوضحون ويشرحون النصوص الأدبية، فيكشف لنا عن مدى مسؤولية المترجمين والنقاد الأدبيين عن تكريس قيم ثقافية معينة على حساب قيم أخرى فى غضون ما يكتبونه. وأما المقالة الجديدة "التطويع الثقافى لبرتولت بريخت"، فيكشف فيها عن ضروب الانحياز الأدبى

والأيديولوچى فى الولايات المتحدة إبان فترة الحرب العالمية الثانية حتى بداية السبعينيات، ويبين كيف أن المترجمين والنقاد لم يكونوا "متفرجين" أبرياء على مثل هذه الضروب من الانحياز الثقافي، بل كانوا مشاركين نشطاء يسهمون فى أبنية ثقافية معينة. فهو على سبيل المثال يناقش ترجمات **الأم شجاعة** التى قام بها هـ. ر. هيز (١٩٤١) وإريك بنتلى (١٩٦٧) ورالف مانهايم (١٩٧٢) فيكشف بذلك عن الدور الرئيسى الذى اضطلع به المترجمون فى ضم بريخت إلى الأدب الأمريكى المعتمد. وإذا كانت تحويرات المترجمين لتحقيق القبول لبريخت لم تتجاوز عموما مستوى اللغة والإرشادات المسرحية والشكل الأدبى، فإن ليفيفير يقول بعد ذلك إن المعركة النقدية الحقيقية حول استقبال بريخت قد شنها النقاد الأدبيون. ويبين ليفيفير فى تحليله للنقد نوعا آخر من التواطؤ، وهو الذى جعل النقاد يتجاهلون الأشكال الملحمية ومؤثرات التغريب عند بريخت، ولا يشيرون إلى مذهبه السياسى وماركسيته، بل حولوا بريخت إلى نوع آخر من المفكر الليبرالى المؤمن بالمذهب الإنسانى. والنصوص التى يستشهد ليفيفير بها تقطع بإدانة هؤلاء، فإن بنتلى مثلاً ينفى "المسرح الملحمى" ويقول إنه "مسرح الواقعية السردية"، وبروكيت يحول مؤثرات التغريب عند بريخت إلى نوع آخر من التطهير الأرسطى. وقد تمادى فى ذلك بعض النقاد زاعمين أن ماركسية بريخت أضرت بعمله، وأن الأهمية الأولية لبريخت ترجع إلى قدرته على "التسرية". وقد نجح التضافر القوى بين النقاد والمترجمين فى بناء **صورة** معينة لبريخت فى الغرب فى عيون من لا يعرفون الألمانية. وأما من يعرفونها فيرون أن مثل هذا البناء الاجتماعى شنيع فى الواقع، إذ يبدأ المرء فى التساؤل عن وجود أية معايير مهنية فى الترجمة الأدبية أو فى النقد الأدبى. وكان من بين أهداف دراسات الترجمة على امتداد العقدين الماضيين الكشف عن الأعراف الاجتماعية والأدبية للثقافة المستهدفة وتبيان مدى تأثير مثل هذه القيود فى ممارسى الترجمة، وهكذا فإن مقال ليفيفير لا يكتفى بالكشف الفعلى عن هذه القيود، بل يبين أيضا أن

المترجمين والنقاد يشاركون فى بنائها نفسه. وأما النقاد الدارسون لفترة ما بعد الاستعمار والذين يحاولون إماطة اللثام عن المؤسسات الثقافية التى تعمل على تهميش أصوات الأقليات وأصوات من لديهم مذاهب سياسية بديلة، فيمكنهم أن يتعلموا الكثير من مقال ليفيفير. وربما يفيد مثل هذا البحث فى دراسات الترجمة فى تدريب النقاد الأدبيين والثقافيين أيضا.

ولما كانت باسنيت قد تسلحت بمجموعة جديدة من الأدوات النقدية فقد أعادت النظر فى بعض جوانب فكرها السابق، ألا وهو الترجمة للمسرح، وخرجت من ذلك ببعض الثمار على نحو ما تفعل فى الفصل السادس "ما زلنا أسرى فى التيه: مزيد من التأملات فى الترجمة والمسرح". ولما لم تكن راضية عن بعض أفكار النقد الأدبى السائدة فى الغرب، فقد استخدمت أمثلة من ترجمات العالم الثالث لإيضاح قضيتها، فاستغلت الحدود المتداخلة بين النص المسرحى والترجمة والأداء على خشبة المسرح فى توسيع حدود دراسات الترجمة حتى تتضمن العلامات البصرية إلى جانب العلامات اللغوية. وتدور قضية باسنيت الأساسية حول استيائها مما يقول به بعض الباحثين بشأن "إمكانية الأداء"، أى أولئك الذين يزعمون أن النص يكمن فيه ضرب من "إمكانية الأداء" العالمية (أو "إمكانية الإلقاء" أو "النص الحركى الباطن") بحيث يقطع ذلك فى إمكان ترجمة المسرحية و/أو تقديمها على المسرح فى المقام الأول. والواقع أن باسنيت ترى خطرا فى مثل هذا المفهوم الذى يفترض "العالمية"، إذ ما إن يُكَوِّنْ المترجم/ المخرج رؤيته لهذا النص الحركى الباطن "العالمى" حتى يحذف كثيرا من التناقضات، وظلال المعانى الدقيقة، والاختلافات فى النغمة، فى سبيل الرؤية الموحدة المتصورة. وتستخدم باسنيت أمثلة أحسنت اختيارها. مثل مناقشة فيكى أودى لترجمة مسرحية أونيل **رحلة نهار طويل حتى الليل** إلى اللغة الصينية، إذ تبين باسنيت كيف أن بعض الثقافات غير الغربية لا تتضمن أعرافها البحث عن أنساق نص باطن داخل النص المسرحى.

ولقد كان من مظاهر القوة فى عمل باسنيت وليفيــڤــير على مر السنين أنهمـــا لا يهتمان بالنظرية باعتبارها فلسفة بل بالنظرية التـــى يمكـــن أن تفيـــد المتـــرجمين الممارسين. والواقع أننا لا نكاد نجد إرشادات عملية تساعد مترجمى الدراما. ولكن باسنيت تقدم هنا إرشادًا صريحًا ومعمولاً به، فهى توحى **بألا يكـــون** مـــن عمـــل المترجم جعل النص قابلاً للأداء على خشبة المسرح، قائلة إن علـــى المتـــرجم أن يثبت ما قد يجده فى الأصل من تناقضات وظلال معان واختلافات فى النغمة. وقد ينتهى الأمر إلى توحيد الـــنص المتـــرجم علـــى أيـــدى مُخـــرج المـــسرحية، أو الدراماتورج الذى يُعِدُّها للعرض، أو الممثلين. وأما دور المترجم فهو **الحفاظ على غرابة النص** حتى يتيح للقارئ (أو للمخرج الفنى) أن يكتشف النص بنفسه. والحق أن السبيل الوحيد لبناء مسرح متعدد الثقافات فى الغرب هو أن يرفض المترجمون الاستراتيـــجـــيات التى تتفق مع الأعراف الدراميـــة والممارســـات الثقافيـــة فـــى الغرب، وأن يمتنعوا عن البحث عن الأبنية العميقة الموحّدة، بل أن يركزوا علـــى ترجمة كل العلامات فى النص – الألفاظ ولحظات الصمت واختلافـــات النغمـــة – بجميع متناقضاتها وطبقاتها المتعددة.

وتزيد باسنيت من مزجها بين النظريات والإرشاد العملى فى الفصل الرابع، "نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة". والمشورة التى تقدمها لمترجمـــى الشعر تماثل ما تنصح به مترجمى الدراما، ألا وهى التركيز على ما "تفعله" اللغـــة فى النص. ولا تؤمن باسنيت بأن الشعر روح أو حضور غير محسوس يستعـــصى على التعبير، وتعارض الشعراء الذين يقولون، مثل روبرت فروست، إن الشعر هو ما يضيع فى الترجمة، بل هى تؤيد الأطروحة التـــى قـــدمها الـــشاعر والمتـــرجم فريدريك وِلْ فى كتابه **الترجمة والنظرية والممارسة: إعادة تجميـــع بـــرج بابـــل** (١٩٩٣) قائلة إن النصوص تتكون من مفردات اللغة – من أسماء وأفعال وأنساق نحوية – وهى المادة نفسها التى يستخدمها المترجمون فى بناء ترجماتهم. وتستشهد

باسنيت بمشاهير المترجمين مثل عزرا پاوند، وأوغسطو دى كامپوس، وإيف بونفوا، وأوكتافيو پاث، لتقيم الحجة على أن مهمة المترجم هى تفكيك المادة اللغوية الخام للشاعر ثم إعادة تجميع العلامات فى لغة جديدة. أى إن المهمة لا تكمن فى نسخ الأصل بل فى تشكيل نص مماثل. وإذا كان پاث يرى أننا نتصور ذلك فى صورة تحويل، فإن باسنيت تتصوره فى صورة نقل البذور إلى تربة أخرى. وتقدم باسنيت، إيضاحًا لنظريتها، عدة أمثلة مفيدة لطرائق الترجمة التى تزكيها وطرائق الترجمة التي تنهى عنها. وهى تستشهد، على سبيل المثال، بترجمات السير توماس ويات لشعر پترارك باعتبارها نموذجًا لمذهب پاث فى الترجمة. وإذا كان بعض النقاد مستائين من استراتيجية الترجمة عند "ويات" فإن باسنيت لا تشاركهم استياءهم. وهى لا تنكر أن ويات يجرى تعديلات كثيرة، بما فى ذلك تغيير نسق القافية وجعل بعض الضمائر فى موقع الصدارة، خصوصًا ضمير المتكلم، وهو ما يقلل من الطابع الروحى الخفىّ ويزيد من تجسيد الشعر. وتبين باسنيت أن المترجم قد نجح من خلال تغييره للشكل فى خلق شكل جديد ذى إمكانيات جديدة فى اللغة الإنجليزية، وهو الشكل الذى استخدمه عدد من الكُتَّاب فيما بعد مثل سيدنى وسپنسر وشيكسبير. وهكذا فما إن غُرِسَت البذرة فى تربة أخرى حتى ازدهرت وأثمرت. كما تقدم باسنيت نماذج ممتازة عن سوء الترجمة، مستشهدة بعدة ترجمات لقصة پاولو وفرانشيسكا فى النشيد الخامس من **الجحيم، فى الكوميديا الإلهية** التى كتبها دانتى. وتتبع باسنيت الطريقة المعتادة فى دراسات الترجمة فتقارن بين ترجمات كيرى (١٨١٦) وبايرون (١٨٢٠) ولونجفيلو (١٨٦٧) ونورتون (١٩٤١) وسايرز (١٩٤٩) وسيسون (١٩٨٠) وديرلينج (١٩٩٦). والقارئ يدهش، كما تقول، لمدى التشويش فى معظمها وخلوها من الإحساس، فالعلامات فيها لا تتحرر قط بل تظل مقيدة بمصدرها، ومرتبطة بركاكة بشكلين بنائيين اثنين فقط، من دون قطع فى نوع الجمهور الذى تتوجه إليه. وتأمل باسنيت فى تحرير المترجمين من عبودية الالتصاق بالنص المصدر، وبمنحهم

القوة على التصوير الإيجابي. وترى باسنيت أن الترجمة نشاط يطلق الطاقات، ويحرر العلامات اللغوية والسيميوطيقية حتى تنتشر بين أفضل الكتابات الإبداعية في الثقافة المُستَقبِلَة لها. ومثل هذه النظرية في الترجمة ذات "رنين" يُذَكِّرنا "بما بعد البنيوية"، إذ نسمع في الموقف الذي تتخذه باسنيت أصداء ڤالتر بنيامين، وچاك دريدا، وپول دي مان. ومن ينظر في العمل الذي قام به باحثو دراسات الترجمة المحدثون مثل لورنس ڤينوتي وتيراسويني نيرانچاني يجد أن موقفها يلقى قبولاً متزايدًا في هذا المجال. ومع ذلك فربما كان أهم ما فيه أن هذا المدخل إلى الترجمة ذو جاذبية خاصة في الدراسات الثقافية وللباحثين في دراسات ما بعد الاستعمار.

وأما المقالة الأخيرة لسوزان باسنيت وعنوانها "التوجه للترجمة في الدراسات الثقافية" فتقيم الرابطة ما بين دراسات الترجمة والدراسات الثقافية. والمقالة ختام مناسب لهذا الكتاب، إذ تعلن عن مولد عهد جديد للبحوث البينية، أي المشتركة بين التخصصات. فلقد أدت البحوث في دراسات الترجمة على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة إلى بناء ما يمكن وصفه بالكتلة الحرجة للبحث العلمي، ويكفي أن نرى أن أي باحث في الدراسات الثقافية حين يناقش حركة التبادل الثقافي أو ينعى الافتقار إلى هذه الحركة يحتاج إلى النظر في نتائج البحوث التي أجريت في مجال دراسات الترجمة. وكنت قد سُقْت الحجة على أن النصوص المترجمة يمكن اعتبارها بيانات عملية (أو معطيات تجريبية) تُوَثِّق "النقل" ما بين الثقافات؛ وتسوق باسنيت حجة مماثلة على أن الترجمات هي **الجانب الأدائي** (أي التطبيقي) للتواصل ما بين الثقافات. وتستخدم باسنيت بعض النماذج التي وضعيا أنطوني إيستهوپ في مقال حديث بعنوان "ولكن ما الدراسات الثقافية؟" (١٩٩٧) في رصد تطور موازٍ للدراسات الثقافية ودراسات الترجمة معًا على مدى العقود الثلاثة الماضية، إذ مر كلاهما بمرحلة ثقافية (نايدا ونيومارك) ومرحلة بنيوية (إيڤن-زوهار وتوري) ومرحلة ما بعد بنيوية (سايمون ونيرانچانا). ولما كانت

الدراسات الثقافية قد بدأت تدخل الآن مرحلة دولية جديدة، تضم منهجيات اجتماعية وإثنوغرافية (خاصة بوصف الشعوب) فإن باسنيت تقترح أن اللحظة قد حانت لخروج مسارى المبحثين عن خطيهما المتوازين والاندماج معا. فالدراسات الثقافية تتناول الآن قضايا علاقات السلطة وإنتاج النصوص. وباحثو دراسات الترجمة لديهم معرفة بذلك، فإن السنين التى قضوها فى البحث فى المقارنة التاريخية للكلاسيكيات اليونانية واللاتينية أو للكُتّاب "المعتمدين" مثل دانتى وشيكسبير وجوته، قد أكسبتهم بصيرة عظمى تمكنهم من أن يروا كيف تُبنى القيم الثقافية والمثل العليا وأصحاب المصالح التى تمثلها تلك القيم. وتقول باسنيت انه إذا كانت الدراسات الثقافية قد احتضنت "دراسات النوع" (أى بحث قضايا الجنسين) ودراسات الأفلام، ودراسات أجهزة الإعلام، فإن الدراسات الثقافية قد تباطأت فى إدراك قيمة البحث فى دراسات الترجمة. وتشير باسنيت إلى استشهاد "هومى بهابها" فى كتابه **موقع الثقافة** (١٩٩٤) بپول دى مان، قائلة إن الترجمات تقدم للباحث مواقف فعلية تمثل نقل الثقافة لا مواقف نظرية، إذ إن پول دى مان يقول إن الترجمة "تحرك النص الأصلى حتى تنزع عنه التقديس، وتكسبه حركة تفتيت، وتشريدا فى التيه، وضربًا من المنفى الدائم". وتقول باسنيت إن هذه الصورة الشعرية للترجمة، التى تعتبر علامة على التفتت والتجوال والمنفى، تميز المرحلة الدولية الجديدة لدراسات الترجمة فى أواخر القرن العشرين. وتخلص باسنيت من هذا إلى أن تقول إن هذه تزيد عن كونها استعارة وحسب، إذ يجمل بالدراسات الثقافية أن تدرس عمليات وضع الشفرات ثم حلها، وهو ما نراه فى الترجمة. فالباحث يستطيع فى دراسته للترجمات أن يبين كيف يُكْتَبُ البقاء للأجزاء المفتتة، وما ضروب التجوال التى تقع، وكيف نُسْتَقْبَلُ النصوص التى فى المنفى. وكما تقول باربرا چونسون (١٩٨٥) فى دراستها "نظرة فلسفية إلى الولاء" وهو النص الذى استشهدت به باسنيت ذات يوم، أرى أن الوقت قد حان لنقل دراسة الترجمات من هوامش البحوث النقدية إلى بؤرة الصورة. لقد أخذت دراسات الترجمة بالتوجه الثقافى، وينبغى للدراسات الثقافية أن تتوجه الآن إلى الترجمة.

وفى **بناء الثقافات** تقدم باسنيت وليفيفير نصًا رائدًا مرة أخرى فى هذا المجال. لقد نهضت الدراسات الثقافية فى العقدين الأخيرين بالكثير من العمل الوصفى، وكانت المنهجية سليمة، والمقارنات صحيحة، ونجحت فى كشف القيم والمصالح الثقافية للنخبة فى شتى مجتمعات أوروبا وأمريكا الشمالية. ولكن جانبًا كبيرًا من هذا العمل كان يجرى فى كواليس المسرح ولم يصل بعد إلى الجماهير العريضة. وقد دأب الكثير من الباحثين فى هذا المجال على أن يسألوا إلى أين تمضى دراسات الترجمة بعد الفترة الوصفية. وفى **بناء الثقافات** لا تكتفى سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير برصد آخر التطورات فى مجال دراسات الترجمة، بل يشيران إلى اتجاهات جديدة أمام هذا المبحث فى الألفية الجديدة. وعندما أقرأ ما كتبه چاك دريدا، أو "هومى بهابها" أو إدوارد سعيد، كثيرًا ما أدهش لسذاجة أفكارهم عن الترجمة بالمقارنة بالتحليل التفصيلى الذى يقدمه الباحثون فى الترجمة. إن باسنيت وليفيفير يوجهان المجال إلى مرحلة بينية جديدة، وعندما يكتشف باحثو الدراسات الثقافية، والنقاد الذين يطبقون مدخل ما بعد الاستعمار، وفلاسفة اللغة، دراسات الترجمة، فسوف يروق لهم ما يرونه. وعلى الباحثين فى دراسات الترجمة أيضًا أن يتعلموا من المناهج المطبقة فى الدراسات الثقافية لتوسيع نطاق بحوثهم. وباسنيت تشير فى "التوجه إلى الترجمة" إلى سبل جديدة لإجراء بحوث بينية فيما يطلق ڤينوتى عليه "العنف الإثنوغرافى للترجمة"، وفى أسلوب بناء الثقافات "لصور" معينة للكُتّاب بحيث تغدو النصوص فى أُطُرِها رأسمالاً ثقافيًا للنخبة الحاكمة. إن المهمة ضخمة، إذ لا يستطيع باحث واحد ينتمى إلى مبحث بعينه أن يفهم حق الفهم الشبكة المعقدة للعلامات التى تُشَكِّلُ الثقافة. وتقيم باسنيت حجة قوية تقول إننا نحتاج إلى تجميع الموارد، وتوسيع نطاق البحث، والبدء فى عهد جديد من التدريب على التبادل الثقافى، وبذلك نفتح المجال أمام تعدد الأصوات.

المقدمة

ما موقفنا فى مجال دراسات الترجمة؟

أندريه ليفيـفـير وسوزان باسنيت.

مبحث دراسات الترجمة اليوم

تختلف الأسئلة التى نقبل الآن بصفة عامة طرحها فى مجال دراسات الترجمة لعلاقتها به وأهميتها له اختلافًا شاسعًا عما كانت عليه منذ عشرين عامًا حين بدأنا ننشر دراساتنا عن الترجمة للمرة الأولى، وربما كانت هذه الحقيقة أوضح مؤشر على المسافة التى قطعناها منذ ذلك الحين. ومن المؤشرات الأخرى أن "دراسات الترجمة" أصبحت تعنى الآن "أى شىء (يزعم) أن له علاقة بالترجمة" أو شيئًا من هذا القبيل. وأما منذ عشرين سنة فكانت تعنى: تدريب المترجمين. ومن المدهش أن نرى، بفضل قدرتنا على استرجاع الماضى، مدى السخافة التى تبدو عليها الآن لنا بعض الأسئلة التى طُرحت منذ عشرين عامًا.

وكان أسخف سؤال يتعلق بقابلية الترجمة أو: "هل الترجمة ممكنة؟" والسؤال يبدو الآن سخيفًا لأننا اكتشفنا تاريخ الترجمة فى الفترة الماضية، وقد أتاح لنا هذا الاكتشاف أن نعارض السؤال بسؤال آخر وهو "لم تهتم بإثبات أو نفى إمكان حدوث شىء بعد أن استمر حدوثه فى معظم أرجاء العالم مدة لا تقل عن أربعة آلاف سنة؟"

كان التاريخ إذن من الأمور التى استجدت فى دراسات الترجمة منذ السبعينيات، واكتسبنا مع التاريخ إدراكا لقدر أكبر من النسبية، وقدر أكبر من أهمية المحاولات العملية للتغلب على الصعاب فى فترات معينة وأماكن معينة، وهو ما يختلف عن القواعد التجريدية العامة التى تُفترض صحتها. ففى الفترة التالية للحرب كانت الغاية من وراء تحليل "قابلية الترجمة" إمكان ابتكار آلات قادرة على إخراج ترجمات صحيحة لكل زمان ومكان، بل وتستطيع أداء هذه المهمة فى أى وقت وأى مكان. كان المفترض إيلاء الثقة للآلات، وللآلات وحدها، فى إخراج ترجمات "جيدة"، دائما وفى كل مكان. ولكن التاريخ تحول إلى الروح داخل الآلة، ونمت الروح وتفتتت الآلة.

وربما كان أنصع مثال على هذا التفتيت الذى أصاب الآلة ذلك التراجع الطويل الأمد لمفهوم التعادل الذى كان يعتبر يوما مفهوما أساسيًا، وتشتته آخر الأمر. وكان العاملون فى هذا المجال منذ عشرين عامًا يسألون أنفسهم إن كان التعادل أيضًا ممكنًا، وإن كان لدينا طريق "مضمون الصحة" للعثور عليه لو كان ممكنًا. ومرة أخرى نرى أن الافتراض من وراء ذلك كان وجود ما يشبه التعادل التجريدى الصحيح فى كل مكان. أما اليوم فنحن نعرف أن مترجمين معينين يقررون درجة التعادل المعينة التى يمكنهم طلب تحقيقها واقعيًا فى نص معين، وأنهم يبتون فى درجة التعادل المعينة استنادا إلى اعتبارات لا تكاد تكون لها علاقة تذكر بالمفهوم كما كان يستخدم منذ عقدين.

نموذج جيروم

يكمن مفهوم التعادل فى صلب ما يمكن أن نسميه نموذج "جيروم" للترجمة، نسبة إلى القديس جيروم (٣٣١ – ٤٢٠ للميلاد تقريبا)، الذى وضع النص اللاتينى

المعتمد للكتاب المقدس فى الكنيسة الكاثوليكية، وأرسى بهذا المعايير المعترف بها، وغير المعترف بها، لجانب كبير من الترجمات فى الغرب حتى ما قبل المائتى عام الأخيرة. وأبسط صوغ لنموذجه يقول ما يمكن تلخيصه التقريبى على النحو التالى: يوجد نص، وذلك النص يحتاج إلى النقل إلى لغة مختلفة، بأكبر قدر مستطاع من الأمانة. والأمانة تضمنها المعاجم الجيدة، ولما كان كل فرد يستطيع، بصفة أساسية، استعمال المعجم الجيد، فلا يوجد حقا ما يبرر تدريب المترجمين تدريبًا جيدًا، أو ما يبرر قطعًا دفع أجور مجزية لهم.

لقد أصبحت أيام نموذج چيروم الآن معدودة، على الأقل فى الغرب، إذ كان النموذج يتميز بوجود نص رئيسى مقدس، هو الكتاب المقدس، وهو ما لا بد أن يترجم بأقصى درجة من الأمانة، وكان المثل الأعلى القديم للأمانة المذكورة يتمثل فى الترجمة لكل سطر على حدة، بحيث تعادل كل كلمة فيه كلمة أخرى، بل إن الكلمة المترجمة كانت تكتب تحت الكلمة التى تترجمها. وحتى لو استحال عمليًا تطبيق ذلك المثل الأعلى للترجمة "السطرية"، وإلا أخرجت لنا نصًا بالغ التشوش فى أبنيته إلى الحد الذى يجعله غير مفهوم، فقد ظلت المثل الأعلى، لا بالنسبة للكتاب المقدس وحسب، بل أيضًا لترجمة النصوص الأخرى من باب المتابعة. وكانت استحالة تحقيق ذلك المثل الأعلى هى السبب، على وجه الدقة، الذى جعله لا يبرح قط أذهان المترجمين وأذهان الذين فكروا فى الترجمة على مر القرون. ولما كان من المحال تحقيقه، كان لابد من إيجاد حلول وسط واقعية، وقد طبقها المترجمون بطبيعة الحال، وإن كانوا قد دفعوا مقابلها ثمنًا مضاعفًا، ألا وهو الجدال الذى لا ينتهى حول درجة "الأمانة" الواجبة، على وجه الدقة، أو حول ما يمكن فى الحقيقة اعتباره "معادلا" لأى شىء، والأهم من ذلك توليد إحساس دائم بالذنب عند المترجمين، وتهميشهم على الدوام فى المجتمع باعتبارهم شرا لابد منه، وكان الإحساس بشرهم يزداد فى بعض الأحيان، والإحساس بضرورتهم يزداد فى أحيان أخرى.

وكان على نموذج چيروم، فى سبيل رفع الأمانة إلى ذلك الموقع الرئيسى وما يستتبعه من إقصاء عوامل أخرى كثيرة، أن يختزل التفكير فى الترجمة فيقصره على المستوى اللغوى فقط. وقد ساعد على تحقيق ذلك بسهولة كبيرة أن النص الذى كان معيارًا للأمانة يعتبر نصًا لا زمنيا لا يتغير قط بسبب طبيعته المقدسة على وجه الدقة.

ولما لم يعد الكتاب المقدس يمارس نفوذًا جبارًا فى الغرب باعتباره نصًا مقدسًا بالدرجة التى كان يمارسها يومًا ما، فقد تمكن ذلك التفكير فى الترجمة من الابتعاد عن التعارض الذى يزداد عقمه بين "الأمانة والحرية"، كما تمكن من إعادة تعريف التعادل، الذى لم يعد يعتبر مطابقة بين الكلمات فى المعاجم بصورة آلية، بل أصبح يتمثل فى الخيارات الاستراتيچية من جانب المترجمين. والذى تغير هو أن أحد أنماط الأمانة (وهو الذى شاع ارتباطه بالتعادل) لم يعد مفروضًا على المترجمين، إذ أصبحوا أحرارًا فى اختيار نوع الأمانة التى يمكن أن تكفل فى رأيهم استقبال الجمهور لنص من النصوص فى أفضل أحوال.

إذن فإن التغير الذى وقع كان تحولاً من نمط معين من الأمانة، وهو ما كان يُعَادَلُ من باب التيسير "بالأمانة فى ذاتها"، إلى إدراك وجود أنماط مختلفة من الأمانة يمكن أن تفى بالغرض فى حالات مختلفة. وبعد هذا التحول بدأ العاملون فى هذا المجال يقلعون عن طرح الأسئلة القديمة، وبدأوا يستعيضون عنها بالأسئلة التى تسود المجال فى هذه اللحظة. وكان من بين هذه الأسئلة: "ما الوظيفة المرجحة للترجمة (لهذه الترجمة لا لأى ترجمة)؟" و"ما نوع النص الذى يحتاج إلى الترجمة؟" و"من الذى دفع أصلاً إلى القيام بالترجمة/ بهذه الترجمة؟" فلقد تعلمنا أن الترجمات ليست أمينة أو حرة بصورة مطلقة، وليست "حسنة" أو "سيئة" إلى الأبد، فى جميع الظروف، بل إنه من الممكن تمامًا أن تكون أمينة فى بعض الحالات وحرة فى حالات أخرى، حتى تؤدى المهمة التى ترضى من دفع إلى القيام بها أصلاً.

لقد تعلمنا أن نطرح هذه الأسئلة، وأدركنا صلتها بالقضية؛ لأننا لم نعد "ملتصقين باللفظ"، ولا حتى بالنص، لأننا أدركنا أهمية السياق فى أمور الترجمة. وأحد السياقات، بطبيعة الحال، سياق التاريخ. والسياق الآخر سياق الثقافة. والأسئلة التى تسود المجال الآن قد تمكنت من السيادة لأن البحث قد اتخذ "تَوَجُّهًا ثقافيًا"، أى لأن العاملين فى الحقل قد بدأوا يدركون، منذ فترة ما، أن الترجمات لا تخرج قط إلى الوجود فى فراغ، وأنها لا تُستَقبَلُ قط أيضًا فى فراغ.

نموذج هوراس

إننا ننحو الآن نحو تجاوز نموذج چيروم، فى اتجاه نموذج يرتبط باسم الشاعر الرومانى هوراس (٦٥ ق م – ٨ للميلاد) وهو الذى يسبق تاريخيًا نموذج چيروم ولكن الأخير قد طمسه قرابة أربعة عشر قرنًا من الزمان. وتعبير هوراس الذى كثيرًا ما يُستشهد به وإن لم يكن يُفهم دائمًا، ألا وهو "المترجم الأمين"، لم يكن يفيد أمانة المترجم للنص بل لعملائه، وكان هؤلاء عملاءه فى زمن هوراس فقط. فالمترجم/ المترجم الفورى الأمين كان المترجم الذى يمكن الوثوق به، والذى يستطيع إنجاز العمل فى الوقت المحدد بحيث يرضى الطرفين. وتحقيقًا لذلك كان عليه التفاوض بين عميلين ولغتين إذا كان مترجمًا فوريًا، أو بين راعى الترجمة ولغتين إن كان مترجمًا تحريريًا. وكونُ التفاوضِ المفهومَ الرئيسى هنا يطعن بشدة فى نوع الأمانة الذى ارتبط تقليديًا بالتعادل. والواقع أنه من المقبول تمامًا، إن لم نقل من المحتوم، أن يتحلى المترجم الفورى الذى يريد إنجاح تفاوضه فى صفقة تجارية، بالحكمة اللازمة التى تجعله يحجم عن الترجمة "الأمينة" فى بعض الأوقات حتى يتجنب انهيار المفاوضات. ولا يتضمن نموذج هوراس نصًا مقدسًا، ولكنه يتضمن قطعًا لغة متميزة وهى اللاتينية. وهو ما يعنى ضمنًا أن التفاوض ينحاز دائمًا، فى النهاية، إلى اللغة المتميزة، وأن التفاوض لا يجرى على قدم المساواة

بين اللغتين بصورة مطلقة. ووجوه التماثل بين اللاتينية في زمن هوراس وبين الإنجليزية اليوم وثيقة إلى حد بعيد، فاللغة الإنجليزية تشغل اليوم في شتى أرجاء العالم المكانة نفسها التي كانت اللاتينية تشغلها في حوض البحر المتوسط في القرون الأخيرة للجمهورية والقرون الأولى للحكم المطلق. والترجمات إلى الإنجليزية، خصوصا من لغات العالم الثالث، منحازة في جميع الأحوال تقريبا، إلى اللغة الإنجليزية، وهكذا نواجه بما يمكن أن نطلق عليه "المتلازمة المرضية لهوليداي إن"، أي قبول كل شيء أجنبي وغريب باعتباره معياريًا إلى حد بعيد. وهذه على الأقل حالة النصوص التي يمكن أن نعتبر أنها تبني "الرأسمال الثقافي" لحضارة من الحضارات. بل إن السؤال يُطرَحُ أصلا في حالة نصوص من نوع آخر، ولأسباب لا تكاد تتعلق بالترجمة في ذاتها. واليوم الذي تترجم فيه الكتب الإرشادية لاستعمال الكمبيوتر من اللغة الأوزبكية إلى الإنجليزية، لا العكس. ما زال بوضوح بعيدا عنا.

ومن مظاهر التغير الأخرى أننا أصبحنا ندرك اليوم أن اختلاف النصوص يتطلب اختلاف استراتيجيات الترجمة، فبعض النصوص قد وضعت أساسا لنقل المعلومات، والمنطق يقول إن ترجمات تلك النصوص يجب أن تحاول نقل هذه المعلومات بأفضل صورة ممكنة. وأما كيفية تحقيق ذلك فسوف يكون في كل حالة على حدة، نتيجة تفاوض مفترض أو صريح فيما بين أصحاب التكليف بالترجمة، فهم لا يريدون ترجمة النص وحسب، بل يريدونه أن يقوم بوظيفة مهمة في الثقافة المُستَقْبِلَة له، وبين المترجم الذي يقوم بالترجمة فعلاً، والثقافة التي ينتمي النص إليها، والثقافة التي تتوجه إليها الترجمة، والوظيفة التي يُفترض أن يقوم بها النص في الثقافة التي تتوجه الترجمة إليها.

ولدينا أيضا نصوص وُضعت أساسا للتسرية، ولا بد أن تُترجم بطريقة مختلفة وإن لم يكن الاختلاف جذريًا بالضرورة؛ لأن النصوص المكتوبة أساسا

لتقديم المعلومات قد تحاول أيضا أن تسرّي عن القراء، ولو انحصر السبب في ضمان تقديم المعلومات بأقل الطرق إرهاقا للقارئ. وفي مقابل ذلك نرى أن النصوص المكتوبة أساسًا للتسرية قد تتضمن بعض المعلومات، بل كثيرًا ما تتضمن معلومات.

ولدينا نوع ثالث من النصوص يتضمن بوضوح بعض عناصر النوعين الآخرين، إلى جانب عناصر من نوع رابع، وهذا النوع الثالث يحاول إقناع القارئ بشيء ما، وأما النوع الرابع فيتكون من النصوص المعترف بأنها تنتمي إلى "رأس المال الثقافي" لإحدى الثقافات، أو حتى إلى "رأس المال الثقافي" "للثقافة العالمية" أو شيء من هذا القبيل. أي إن روايات "ترولوپ" تنتمي إلى بريطانيا أكثر مما تنتمي إلى العالم، ولكن مسرحيات شيكسبير تنتمي إليهما معًا. والنصوص المعترف بأنها رأسمال ثقافي كانت قد بدأت حياتها باعتبار أنها تمثل نوعًا أو نوعين أو الأنواع الثلاثة الأخرى جميعا، ولابد أن يستمر تأثيرها في الأنواع الأخرى.

ولكن ربما يكون لدينا ما يزيد أهمية عن الأنواع المتعددة المنفصلة، ألا وهو وجود ما يمكن تسميته "بالشبكة" النصية، أي الشبكة النصية التي تستخدمها إحدى الثقافات، وتعني مجموعة الطرق المقبولة للتعبير عن الأفكار. وقد تستخدم ثقافات مختلفة، بطبيعة الحال، الشبكة النصية نفسها بصفة رئيسية. فالثقافات الفرنسية والألمانية والإنجليزية، مثلاً، تستخدم الشبكة النصية نفسها، مع تنويع طفيف في التأكيد؛ لأنها الشبكة التي ورثتها من الماضي الروماني اليوناني، وعلى مر التاريخ بما شهده من تقلبات. ولدينا ثقافات أخرى، مثل الثقافة الصينية واليابانية، تتمتع بشبكات نصية أشد تفردا ولا تشترك فيها مع الثقافات الأخرى. والمهم في كل هذا، على أية حال، أن هذه "الشبكات النصية" توجد، على ما يبدو، في الثقافات على مستوى أعمق أو أعلى، مهما تكن الاستعارة التي نفضلها، من مستوى اللغة.

ونقول بعبارة أخرى إن "الشبكة النصية" أسبق وجودًا من اللغة أو اللغات. وهذه الشبكات من صنع البشر، وهى أبنية تاريخية وعارضة، أى إنها ليست بالقطع خالدة لا تتغير أو "موجودة على الدوام". وقد يبدو أنها خلقت لتدوم إلى الأبد، بل وتبدو فعلاً كذلك، فى حالة واحدة، وهى كثيرة الوقوع، وهى استيعاب البشر لها استيعابا يجعلها شفافة تماما لهم، إلى الحد الذى يتيح لها أن تبدو "طبيعية".

فإذا كانت الشبكات النصية موجودة، ونحن نزعم أنها موجودة، لا بصورة صريحة بل باعتبارها نسقًا من التوقعات المحسوسة التى يستوعبها أفراد ثقافة من الثقافات، وإن لم يستطيعوا رصد معظم أو جميع ملامحها المميزة لها والقواعد المنظمة لإنتاجها، فإن على دارسى الترجمة أن يولوها اهتماما أكبر مما أولوه فى الماضى، سواء كانوا يريد تعلم تقنية الترجمة، أو كانوا يريدون تحليل الترجمات والدور الذى تنهض به فى تطور الثقافات.

من الخطوات الكبرى التى اتخذت فى السنوات العشرين الماضية، إدراكنا أن دار الترجمة تتكون من منازل كثيرة، ولا يرجع السبب وحسب إلى أن تعريف المجال قد توسع فأصبح يضم ما يزيد على تعليم تقنية الترجمة وتعلمها. ولكن يبدو أن مجموعة الأسئلة التى قيل آنفا إنها تسود المجال صالحة لدار الترجمة كلها ولمنازلها الكثيرة على حد سواء. وهذه المجموعة الرئيسية من الأسئلة تضمن وحدة المجال فى جوهره، فإذا تجاوزنا ذلك وجدنا أن علينا أداء عمل كثير، ومن أنواع متعددة، فى شتى المجالات الفرعية، أو "المجالات المشتركة" للترجمة. فمن السهل مثلاً أن نتصور أن الترجمة مجال متداخل مع علم اللغة، مثلاً، أو مع الأدب، أو مع الأنثروپولوچيا الثقافية أو غيرها. ونقول مرة أخرى إنه إذا أحس العاملون فى هذا المجال الكبير بوجود هذه "المجالات المشتركة"، فليس من الحكمة على الإطلاق أن نقيم حواجز بينها. ما دام كل منها يستطيع أن يتعلم، بل وعليه أن يتعلم من الآخر حيثما اقتضت الضرورة.

وقد حدث تغيير كبير، بل ربما أكبر تغيير فى مجال الترجمة، لا عندما ازدادت "المجالات المشتركة" التى أضيفت إليه، بل عندما اتسعت الغاية النهائية أو الهدف من العمل فى هذا المجال اتساعا جوهريًا. ففى السبعينيات كان يُنظر إلى الترجمة نظرة لا شك فى صحتها، وهى أنها ذات أهمية "حيوية للتفاعل بين الثقافات". وكان ما فعلنا هو أننا قلبنا هذه العبارة رأسًا على عقب، قائلين إنه إن كانت الترجمة حقًا، كما يؤمن الجميع، ذات أهمية حيوية للتفاعل بين الثقافات، فلماذا إذن لا نتخذ الخطوة التالية وندرس الترجمة، لا لتدريب المترجمين وحسب، بل لدراسة التفاعل الثقافى على وجه الدقة؟ ولا شك فى وجود طرائق أخرى منوعة لدراسة هذه العملية، ولكننا نقول إن الترجمة تقدم وسيلة لدراسة التفاعل الثقافى لا يقدمها أى مجال آخر بالطريقة نفسها. فالترجمة تقدم للباحثين "حالة مختبرية" لدراسة التفاعل الثقافى نراها من أوضح الحالات وأشملها وأيسرها فى الدراسة. فالمقارنة بين الأصل والترجمة لا تقتصر على إيضاح القيود التى يُضطر المترجمون إلى العمل فى ظلها فى وقت معين ومكان معين، ولكنها تكشف أيضًا عن الاستراتيچيات التى يبتكرونها للتغلب على هذه القيود أو على الأقل للالتفاف حولها. وهكذا فإن هذا اللون من المقارنة يمكن أن يقدم للباحث صورة تشبه اللقطة الفوتوغرافية الآنية للكثير من ملامح ثقافة ما فى وقت من الأوقات. أضف إلى ذلك أننا نستطيع بيسر تبيان أن ترجماتٍ معينة، وتلك لا تقتصر على ترجمات الكتاب المقدس فى الغرب أو ترجمات الكتب البوذية فى الصين، كان لها تأثير هائل فى تطور المجتمعات، ومن خلالها، فى تطور التاريخ.

فالترجمة قائمة فى التاريخ على الدوام، كما أنها، فى حالات كثيرة، عامل حيوى داخل التاريخ، وكلما ازداد ما نعرفه عن تاريخها ازداد وضوح هذه الحقيقة. ومن ثم فليس من قبيل المصادفة أن تنشر كتب كثيرة عن تاريخ الترجمة فى السنوات العشر الأخيرة، كما لا نبالغ إن قلنا إننا إذا أردنا دراسة التاريخ الثقافى،

أو تاريخ الفلسفة، أو الأدب أو الدين، فسوف يكون علينا أن ندرس الترجمات إلى درجة أكبر كثيرًا مما فعلناه فى الماضى.

وإذا كنت باحثًا فى مجال الترجمة وترى أن الترجمة تعمل على تعزيز التفاهم الدولى، بل ويجب عليها ذلك، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا للبحث فى مجالك المشترك (والذى ينبغى لك ألا تعادله بالمجال الكلى) باعتباره النشاط الذى يهيئ للعاملين فى ذلك المجال المشترك الأدوات التى يحتاجونها لتحسين القيام بعملهم، وتحسين تقنيات الترجمة. وأما إن كنت ترى، من ناحية أخرى، أنه ينبغى استخدام الترجمة أساسًا باعتبارها أداة لتحليل "العمليات" التى يتحقق التفاهم الدولى من خلالها، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا مختلفًا للبحث فى مجالك المشترك (والذى ينبغى لك ألا تعادله أيضًا بالمجال الكلى). ففى الحالة الأولى سوف تضع كتبًا ومقالات تهدف إلى رفع مستوى تدريب المترجمين، أى إنك سوف تنشغل بعملية الترجمة أكثر من اهتمامك بالترجمة. وأما فى الحالة الثانية فسوف تكتب دراسات حالة من النوع الذى يتضمنه هذا الكتاب، باعتبارها أمثلة ممكنة للاتجاه الذي يمكن أن يسير فيه هذا النوع من البحوث. ولا يوجد سبب يحول دون وجود هذين المنزلين فى الدار الكبرى للترجمة. وأن يتمكنا من التعايش فيه.

نموذج شلايرماخر

تتناول دراسات الحالة المجموعة فى هذا الكتاب نصوصًا تُشَكِّل رأس مال ثقافى، وينبغى عدم معادلة هذا بمصطلح رأس المال المستخدم فى الاقتصاد، ولكنه ييسر على الذين يعيشون داخل ثقافة ما أن يصلوا إلى ذلك النوع من رأس المال أيضًا. والكثير من هذه النصوص تنتمى إلى فئة النصوص التى تحتاج إلى المقدرة على الحديث عنها، أو – على الأقل – على إيهام سامعيك بصورة مقنعة بأنك

تعرفيا فى المجتمعات الراقية. فهذه هى النصوص التى كانت الطبقة البورچوازية تسرع بقراءتها ابتداء من القرن السابع عشر؛ لأن الطبقة الأرستوقراطية كانت تقرؤها، بل وتزعم أنها تملكها، ولأن البورچوازية لم تكن تريد الانقطاع عن صحبة الأرستوقراطية ما دامت هذه الصحبة سوف تمكن البورچوازيين من الوصول إلى سلطة أبناء الأرستوقراطية آخر الأمر، وكثيرًا ما كان ذلك فى مقابل المال الذى يدفعه البورچوازيون.

ومجال رأس المال الثقافى هو المجال الذى يمكننا أن نرى فيه بأشد وضوح بناء الترجمة للثقافات، وهى تقوم بذلك بتيسير مرور النصوص فيما بينها، أو بالأحرى بابتكار استراتيچيات لتمكين بعض النصوص من إحدى الثقافات من اختراق الشبكات النصية والفكرية لثقافة أخرى والعمل فى هذه الثقافة الأخرى. وما نشير إليه بتعبير "نشاط التكيف الاجتماعى"، وهو الذى يشكل التعليم الرسمى جانبًا كبيرًا منه، وإن لم يكن الجانب الوحيد، يخلف لنا شبكات نصية وفكرية تتولى تنظيم معظم كتاباتنا وتفكيرنا فى الثقافة التى ننشأ فى كنفها.

وأوضح شكل من أشكال التفاوض بين الشبكات النصية والفكرية هو القياس، وهو كذلك أشدها سطحية، بل إنه الشكل الذى يؤدى حتمًا إلى طمس الفوارق بين الثقافات والنصوص التى تنتجها. والقياس هو الطريق الممهد فى المفاوضات ما بين الثقافات، وذلك، على وجه الدقة؛ لأنه يتسبب فى أن تنحرف ثقافة الأصل [المترجم منها] حتى تتفق مع الثقافة المُسْتَقْبِلَة [للنص المترجم] ما دام يُرَى أن الأخيرة تتمتع بصيت ومهابة أكبر إلى حد بعيد. ولكنْ لا يلزم أن يكون ذلك السبيل الوحيد. فإن نموذج شلايرماخر للترجمة يطعن فى التنميط التلقائى الذى يؤدى القياس إليه. ففى المحاضرة المشهورة التى ألقاها فريدريش شلايرماخر، وعنوانها "عن الطرائق المختلفة للترجمة"، نجده يطالب، فيما يطالب به، بأن تكون الترجمات من اللغات المختلفة إلى اللغة الألمانية ذات طابع مختلف عن الألمانية فى القراءة

والإلقاء: أى إنه ينبغى تمكين القارئ أن يحدس وجود نصٍّ إسباني خلف ترجمة من الإسبانية، أو وجود نصٍّ يونانى وراء ترجمة عن اليونانية. فإذا كانت جميع الترجمات تتشابه فى الصوغ وفى الجرس (وهو ما قُدِّرَ له أن يحدث بعد ذلك بقليل فى ترجمة الكلاسيكيات فى العصر الفكتورى فى إنجلترا) كان ذلك معناه ضياع هوية النص المصدر، وهدمها فى النص المستهدف. وهكذا فإن نموذج شلايرماخر يؤكد أهمية "تغريب" الترجمة، ما دام ينكر الموقع المتميز للُغة أو الثقافة المستقبلة، وينادى بالحفاظ على "غيرية" النص المصدر.

ولكل نموذج من النماذج الثلاثة المشار إليها هنا مكانته فى الدراسة المتطورة للترجمة، بشرط ألا نرى (وألا ترى كل منها) أنها لا تجتمع، أى إنها متنافية. ففى البرامج التى يجرى إعدادها لتدريس تقنية الترجمة، وهى التى غالبا ما تعنى ترجمة نصوص لا تعتبر من مقومات الرأسمال الثقافى لمجتمع ما، وإن كانت ذات أهمية جوهرية لذلك المجتمع من زاوية أخرى – مثل الكتب الإرشادية للكمبيوتر أو للسيارة، ومثل النصوص الطبية والقانونية والصيدلانية – لا بد أن تكون الأولوية لنموذج چيروم، بطبيعة الحال، وإن تكن أولوية زمنية فقط. ففى المرحلة الأولى من تدريس الترجمة، لا تزال الترجمة صالحة للاستخدام كنوع من أنواع التحقق من معرفة الطلاب باللغة التى يدرسونها. ومن الممكن فى إطار نموذج چيروم إخضاع الطلاب لنظام صارم، وإرشادهم إلى نقاط قوتهم ونقاط ضعفهم، ومساعدتهم على تنمية الأولى والتغلب على الأخيرة. كما يلزم استخدام نموذج هوراس بمثابة استكمال لنموذج چيروم فى المرحلة الأولى لتدريس الترجمة، لرفع مستوى وعى الطلاب بالشبكات النصية والفكرية ذات الوجود السابق على النصوص التى يتصدون لها.

ويكتسب نموذج هوراس أهمية أكبر على مستوى دراسة الترجمات الفعلية للنصوص التى يمكن أن تشملها فئة الرأسمال الثقافى. وليس من العسير إيضاح

عملية "التفاوض"، وهى التى يمكن القول بأنها تشير إلى القيود المؤسسية التى جرى التفاوض فى ظلها، وإلى مساهمات المترجمين الشخصية فيها فى الوقت ذاته، وكيف أثر هذا التفاوض فى استقبال نصوص معينة فى ثقافات معينة، وكيف كان لها فى بعض الأحيان تأثير حاسم فى تطور تلك الثقافات المستقبلة لها.

وإذا وضعنا نموذج شلايرماخر جنبًا إلى جنب مع نموذج هوراس، ساعدنا هذا الأخير على طرح الأسئلة الجوهرية فى تحليل الترجمات، وهى أسئلة تعالج ما تتمتع به الثقافات من سلطة وهيبة نسبية، وقضايا السيادة والخضوع والمقاومة. ولا بد من تأكيد وجود إجابة هذه الأسئلة فى ترجمة شتى ضروب النصوص وتحليل جميع أنواع الترجمات. وقضية السلطة والهيبة النسبية للثقافات وثيقة الصلة إلى أبعد حد باختيار النصوص التى ينبغى ترجمتها. وتتكشف لنا السيادة حين نتأمل كيفية تغيير الترجمة للطرائق التى يتبعها الناس فى الكتابة باللغة المستهدفة. فالإعلانات التى تكتب الآن فى شتى أنحاء العالم أصبحت أكثر شبيًا بالإعلانات الأمريكية عما كانت عليه منذ أعوام قليلة. ومن المفارقات أن الخضوع يكشف عن نفسه بوضوح أكبر، فى هذه الأيام، فى حالات عدم الترجمة، فشباب المهنيين الطامحين، ومن يرجون أن يجاروهم فى كل مكان فى العالم، يشعرون بالرضى عندما يجدون فى النصوص المكتوبة بلغتهم كلمة عارضة بالإنجليزية مثل (cool) [التى توازى العامية المصرية "مية مية"] أو بعض الصيغ الدالة على التبحر مثل المصدر الصناعى الذى لا لزوم له [مثل "الاستمرارية" التى لا يزيد معناها عن الاستمرار]. وكثيرًا ما تتبدى المقاومة فى رفض قبول بعض جوانب النص الأصلى التى تؤدى إلى رد فعل سلبى فى الثقافة المستهدفة، ومثال ذلك استعمال المُعلن الأصلى لعارضات أزياء شبه عاريات للإعلان عن ملابس من الجينز والحملة الإعلانية موجهة إلى البلدان الإسلامية. وعادة ما تبدى الشركات الصناعية التى تريد بيع منتجاتها سعادتها الكاملة للتفاوض بشأن هذه القضية بالمعنى الكامل للتفاوض وفق مفهوم نموذج هوراس.

ومع ذلك فأمامنا مسألة قد تمثل أشد الموضوعات جاذبية في الوقت الحاضر، وربما يكون السبب عدم وقوعها في إطار أي مجال مشترك للترجمة، إلا إذا وسعنا مرة أخرى التعريف الذي "تشعر" به للترجمة، ألا وهي عملية المثاقفة [التكيف الثقافي] وهي التي دأبت التقاليد على اعتبار الترجمة عنصرًا من عناصرها الأساسية، وذلك حين تجرى المثاقفة لا **فيما بين الثقافات** وحسب، بل **داخل إطار** ثقافة ما، مهما تكن. ففي بداية عملية التكيف الاجتماعي، لا يَطَّلِعُ الذين يوشكون على الانتماء إلى ثقافة ما على النصوص "الأصلية" التي تعتبر الرأسمال الثقافي لهذه الثقافة، بل تُقَدَّمُ إلى الأفراد ترجماتٌ لهذه النصوص، لا من لغة أخرى، في معظم الأحوال (وإن كانت هذه الترجمات في بعض الحالات من مراحل قديمة للغتهم نفسها) بل دون مبالغة من عالم آخر إلى عالمهم، أي إن الرأسمال الثقافي تعاد كتابته بأسلوب يتمشى مع المستوى المفترض لأفهامهم في مرحلة معينة من مراحل تطورهم. ولا تقتصر حالات إعادة الكتابة على اتخاذ شكل لغوي فقط بل تتضمن أشكال نصوص غير لغوية. وهكذا فحين يُرى أننا بلغنا العمر الذي يسمح لنا بمعرفة بعض قوانين كوننا، تذكر لنا كتب الفيزياء المدرسية قوانين نيوتن، أي إن ثقافتنا قد قررت أن كل ما نحتاج إلى أن نتعلمه من نيوتن يقتصر الآن على بعض معادلات وحسب.

ومن الحقائق التي تكفل اتزان نظرتنا أن نعرف أنه لن يضطر معظم المشاركين في ثقافة ما، أو لن يضطروا جميعًا، إلى الاطلاعِ يومًا ما في حياتهم على النصوص "الأصلية" التي تزعم ثقافتهم أنها قائمة عليها. وإذن فمن المهم أن ندرك أن إعادة الكتابة والترجمات تقوم بوظيفة "الأصول" بالنسبة لمعظم الناس، إن لم يكن لجميع أبناء ثقافة من الثقافات، في المجالات التي لا تعتبر جانبًا مهمًا من جوانب خبرتهم المهنية. فإذا تناقص باطراد عدد الذين يقرؤون رواية **الكبرياء والهوى**، وتزايد باطراد عدد الذين يشاهدون الأفلام السينمائية القائمة على هذه

الرواية فى التليفزيون، بدلاً من قراءتها، فالمنطق يقول إن إعادة الكتابة البصرية للرواية سوف يحل فعليًا محل الأصل، أو بالأحرى سوف يقوم بوظيفة الأصل عند الكثير من الناس.

وكلما ازداد اعتماد عملية التكيف الاجتماعى على إعادة الكتابة، وكلما كبر دور الترجمة فى بناء صورة ثقافة ما فى نظر ثقافة أخرى، ازدادت أهمية معرفة أساليب مسار عملية إعادة الكتابة، ومعرفة أنواع النصوص المترجمة و/أو التى تعاد كتابتها. لماذا تعاد كتابة نصوص معينة و/أو تترجم من دون غيرها؟ وما الغاية من وراء إعادة كتاب نصوص و/أو ترجمتها؟ وما تقنيات الترجمة المستخدمة تحقيقًا لغاية من الغايات؟ إن المترجمين والقائمين بإعادة الكتابة هم الذين يبنون الثقافات على المستوى الأساسى فى عصرنا الحالى. فالأمر بسيط وهائل إلى هذا الحد. ولما كان بالغ البساطة ومع ذلك بالغ الأهمية، فإنه أيضًا شفاف، فالعادة ألا يلحظه أحد.

ما الوُجهة التالية؟

وهكذا يأتى السؤال الأخير: إلى أين نتجه من هنا؟ ما مسار دراسات الترجمة، المبحث الذى يعتبر من أشد المجالات المشتركة نموا فى التسعينيات، فى الألفية الجديدة؟ لسوف يسير فى الاتجاهات التى نطلبها، نتيجة استكشافنا لبعض المسائل التى لم يفصل فيها بعد، والأسئلة التى لا تزال تنتظر الإجابة.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن تاريخ الترجمة، لا فى الغرب وحسب، بل أيضًا فى الثقافات الأخرى. لقد أنجزنا الكثير، ولكننا كلما ازددنا معرفة ازددنا قدرة على تحديد الموقع النسبى لممارسات الحاضر، وازددنا قدرة على إدراك أنها أبنية بُنيت، وأنها عارضة مشروطة، لا حقائق ثابتة خالدة شفافة.

وليس من قبيل المصادفة أن كمًا كبيرًا من البحوث المثيرة في مجال دراسات الترجمة يصدر من الثقافات التي تمر بها حاليًا بمرحلة التطور في عهد ما بعد الاستعمار. وفي غضون إعادة تقييم العالم لعلاقته "بالأصل" الأوروبي، سيصبح من المحتوم إعادة تقييم مفاهيم الترجمة، وتنقيح قوانين الامتياز المبنية على نماذج ذات مركزية أوروبية.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن عملية المثاقفة فيما بين الثقافات، أو بالأحرى، عن التكافل الحيوي والتعايش الحيّ ما بين أنواع إعادة الكتابة في إطار هذه العملية، وعن الطرائق التي تسهم فيها الترجمة، مع النقد، ووضع المنتخبات، وكتابة التاريخ، وتأليف المراجع الكبرى في بناء صور الكتاب و/أو أعمالهم، ومشاهدة كيف تتحول هذه الصور إلى واقع. ونحن نحتاج أيضًا إلى أن نعرف كيف تقوم إحدى الصور بخلع صورة أخرى، وكيف تتعايش الصور المختلفة للكتّاب أنفسهم وأعمالهم وكيف يناقض بعضها بعضًا.

ونحتاج إلى أن نعرف الغاية المختفية وراء بناء هذه الصور، فلماذا قرر فجأة أهل فنلندا مثلاً أنهم في حاجة إلى ملحمة؟ وهو سؤال يؤدي بنا إلى ساحة أخرى، تعتبر مجالاً مشتركًا يبشر بخير كثير، ألا وهي ساحة السياسات الثقافية، والتي تتمثل في سياسات الترجمة وإعادة الكتابة. ولا حاجة بنا إلى أن نقول إن صورة واضع هذه السياسات تبرز بوضوح هنا، خصوصًا عندما يكون واضعها دولة (شمولية) تحاول أن تخلق صورة شاملة لنفسها مستعينة بالصور الجزئية التي تبنيها. والعامل المهم الآخر في هذا الصدد هو الصيت النسبي للثقافات، مثل الثقافة الرومانية العريقة في مقابل الثقافة الإنجليزية في زمن درايدن، مقارنة بالوضع الراهن الذي أصبحت الإنجليزية تشغل فيه موقع اللغة ذات الصيت الداوي في العالم.

كما نحتاج أيضا إلى أن نعرف المزيد عن النصوص التي تُشَكِّل الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى، ونحتاج إلى أن نعرفها بطرائق تحاول أن تتغلب على "قبْلة الموت" التي "تطبعها" المثاقفة من خلال التماثل، أو أن تتحاشى هذه "القبْلة"! فالشعر الياباني من نوع "هايكو" لا ينتمي لجنس الإبجرام المعروف، والروايات الصينية لها قواعدها الخاصة، ولا ينبغي اختزال الشبكات النصية والفكرية للحضارات الأخرى بحيث تتفق مع نظائرها في الغرب.

ونحتاج إلى أن نكتشف كيف نترجم الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى بطريقة تحفظ على الأقل جزءا من طبيعته الخاصة، من دون أن نخرج له ترجمات لا توفر إلا أقل القليل من المتعة والتسرية إلى الحد الذي يجعل جاذبيته مقصورة على من يقرؤونه لأسباب مهنية. وربما يكون هذا مجالاً يحتاج إلى تعاون أشكال مختلفة من إعادة الكتابة، فلنا أن نتصور النص المترجم، مسبوقاً بمقدمة طويلة تتكفل بتبيان كيف "يعمل" النص الأصلي وحده، وفقًا لعناصره الخاصة، في إطار شبكته الخاصة، لا أن نقول للقراء فقط ما "يشبهه" هذا النص أو ما "أقرب ما يشبهه" هذا النص في ثقافات هؤلاء القراء. ومن الأرجح أن تنتهي بنا هذه المحاولة إلى مواجهة حدود الترجمة، وهي مواجهة ضرورية، إذ كيف يتسنى لنا، من دون هذا التحدي، أن نتجاوز هذه الحدود يوما ما ونواصل التقدم؟

الفصل الأول

التفكير الصينى والغربى عن الترجمة

أندريه ليفيـــڤــير

سأحاول فى الصفحات التالية مقارنة التفكير الصينى بالتفكير الغربـــى عـــن الترجمة، ومن الواضح أن معرفتى بالمداخل الغربية تفوق إلمامى بالتفكير الصينى فى الموضوع، ولكن ما يهمنى أساسًا هنا هو الترجمة نفسها فى إطارها التاريخى، وذلك – على وجه الدقة – بسبب تزايد عدد الكتب التى تصدر حاليا عـــن تـــاريخ الترجمة. ومن ثم فنحن نستطيع الآن الابتعاد عن المدخل المعيارى الـــذى أعـــاق رؤيتنا للترجمة زمنًا طويلاً.

وكانت الثقافات المختلفة تميل إلى قبول مسألة الترجمة علـــى علاتهـــا، أو بالأحرى قبول تقنية الترجمة التى كانت شائعة فى مرحلة ما من مراحل تطورهـــا كقضية مسلم بها، ومعادلتها بالترجمة فى ذاتها. وتبين الكتب التى تتنـــاول تـــاريخ الترجمة فى الغرب بوضوح متزايد أن تقنية الترجمة فى الثقافـــات الغربيـــة قـــد تغيرت مرارًا على مر القرون، وأن ما كان مقبولاً باعتباره أمرًا "واضـــحًا" فـــى وقت معين لم يكن يزيد فى الواقع عن مرحلة عابرة. والمسألة المهمة هنا هـــو أن التحولات والتغيرات فى تقنية الترجمة لم تحدث بصورة عشوائية، بل كانـــت ذات صلة وثيقة بالطريقة التى توصلت بها الثقافات المختلفة، فى أوقات مختلفـــة، إلـــى قبول ظاهرة الترجمة، والتحدى الذى يمثله وجود "الآخر"، والحاجة إلـــى اختيـــار

استراتيـــچـــية واحدة من بين العديد من الاستراتيـــچـــيات الممكنة للتعامـــل مـــع ذلك "الآخر". وهكذا بدأنا أخيرًا نرى المناهج المختلفـــة للترجمـــة، إلـــى جانـــب المداخل المختلفة لممارسة الترجمة، باعتبارها عارضة لا دائمة، ومتغيرة لا ثابتة، لأننا بدأنا ندرك أنها قد تغيرت فعلاً على مر القرون. ومن المفارقات أننا إذا قبلنـــا أن الترجمة عارضة، فسوف نستطيع أن نلقى الضوء على الموقـــع الـــذى كانـــت تشغله على الدوام فى تطور الثقافات بل فى تعريف الثقافات نفـــسها. بـــل ســـوف يسهل علينا أن ندرك تلك الطبيعة العارضة عند مقارنة مجمـــوعتين مـــن التقاليـــد بعضهما بالبعض، فإن مثل هذه المقارنة فى اعتقادى قادرة على إلقـــاء الـــضوء لا على المجموعتين وحسب، بل أيضًا، فى آخر الأمر، على ظاهرة الترجمة نفسها.

ولن أناقش فيما يلى نشاط الترجمة، أى العملية الفعلية التى تؤدى إلى إنتـــاج نصوص مترجمة فى المجال الذى تحدده اللغتان، الصينية والإنجليزيـــة، ولكننـــى سوف أنظر فيما أود أن أســـميه "الممارســـة الترجميـــة" فـــى التقاليـــد الـــصينية والإنجليزية. وأقصد بالمصطلح المذكور الممارسة التى تضم إلى ذاتهـــا النـــشاط الفعلى للترجمة وتتكامل معه، ولكنها تسبق ذلك النشاط بوضع خطـــوط إرشـــادية معينة، سواء اتبعها المترجمون الأفراد أو لم يتبعوها، فهذه الخطوط الإرشادية من ثمار التفكير حول عملية الترجمة داخل ثقافة من الثقافات. و"الممارسة الترجميـــة" تعقب عملية الترجمة، ما دامت تنهض بدور فى استقبال النصوص المترجمة فـــى الثقافة أو فى الثقافة التى تقصدها هذه النصوص.

ونقول باختصار إن "الممارسة الترجمية" تمثل إحدى الاستراتيـــچـــيات التى تبتكرها إحدى الثقافات للتعامل مع من تعلمنا أن نسميه "الآخر". وهكذا فإن وضـــع استراتيـــچـــية ترجمية يقدم إلينا أيضًا مؤشرات صالحة عن نوع المجتمـــع الـــذى يتعامل المرء معه. فإن الصين، على سبيل المثال، لم تـــضع استراتيـــچـــيات ترجمية إلا ثلاث مرات فى تاريخها، فكانت المرة الأولى ترجمة الكتـــب البوذيـــة

المقدسة فى الفترة الممتدة تقريبًا من القرن الثانى إلى القرن السابع للميلاد، والثانية ترجمة الكتب المسيحية المقدسة ابتداء من القرن السادس عشر للميلاد، والثالثة ترجمة قدر كبير من الفكر والأدب الغربى اعتبارًا من القرن التاسع عشر، وهذه الحقيقة ذات دلالة معينة على صورة "الآخر" المهيمنة على الحضارة الصينية، ألا وهى أن "الآخر" لم يكن يعتبر ذا أهمية كبيرة. ولم تكن الصين حالة فريدة فى هذا الصدد، كما كان يُتَوَهَّمْ أحيانًا، فأمامنا مثال أشد تطرفًا ألا وهو اليونان القديمة التى لم تكن تبدى أى اهتمام "بالآخر" ولم تضع أية أفكار عن الترجمة ولم تترجم شيئًا يذكر على الإطلاق.

وإذا شئنا وضع تعميم أوّليّ وأبعد ما يكون عن القطع قلنا: إن الثقافات التى ترى أنها ثقافات رئيسية فى العالم الذى ترثه لن تتعامل كثيرًا مع "الآخرين"، على الأرجح، إلا إذا أُرغمت إرغامًا. وقد أُرغمت اليونان على ذلك عندما غزاها الفرسُ أولاً ونجحت فى صد الغزاة، ومن ثم استطاعت أن تتجاهلهم وحسب، ثم أُرغمت على ذلك عندما احتلتها جيوش الرومان، وهو ما لم تكن تستطيع تجاهله. ولكن اليونان لم تتعرض إذ ذاك لمعاناة كبيرة لأن الفاتحين كانوا يُعلون من قيمة لغتها وثقافتها. وقد اضطر الصينيون إلى التعامل مع "الآخر" بسبب انتشار البوذية، وهى التى لم تكن تمثل تهديدًا لنسيج المجتمع، وكان من الممكن – من ثم – التكيف الثقافى معها بالشروط التى وضعها المجتمع الصينى الذى استقبلها، وهو ما يتضح لنا لا من أسلوب الترجمة وحسب، بل أيضًا، وبصورة أوضح، من حقيقة أن المفاهيم "الطاوية" [وهى إحدى الديانات الصينية الثلاث القديمة] قد استُخْدِمَتْ فى الترجمات ابتغاء التكيف الثقافى مع المفاهيم البوذية. ولم تختلف القصة اختلافًا كبيرًا فى القرن التاسع عشر، إذ استطاع المترجمان يان فو، ولين شوو مواصلة الترجمة إلى اللغة الصينية الكلاسيكية، متبعيْن التقاليد التى وضعها أسلافهما، والترجمة بالمناهج الخاصة بهما. ولكن إلغاء اللغة الصينية الكلاسيكيّة باعتبارها

لغة التخاطب بين المسؤولين، والأدباء والمثقفين، وما صاحب ذلك من ازدياد النفوذ الغربي في الصين جعل من المحال تطبيق استراتيجية التثاقف المذكورة في القرن العشرين.

والثقافات التي لا تبدي اهتمامًا كبيرًا بالآخر ليست وحسب ثقافات ترى نفسها رئيسية في هذا الوجود، بل إنها أيضًا ثقافات تتمتع بالتجانس النسبي، كما تثبت ذلك حالتا الثقافتين اليونانية والصينية الكلاسيكيتين. فالثقافات المتجانسة نسبيا تميل إلى اعتبار أسلوبها في العمل الأسلوب الوحيد "بطبيعة الحال". وهو ما يصبح بطبيعة الحال أيضًا "أفضل" أسلوب عند المواجهة مع أساليب أخرى. وحين تقوم أمثال هذه الثقافات باستعارة أية عناصر من خارجها، فإنها، من جديد، تضفي عليها طابعها الخاص دون تردد كبير أو مراعاة لقيود كثيرة. وعندما تترجم اللغة الصينية نصوصًا كتبها "الآخرون" خارج حدودها، فإنها تترجمها حتى تحل النصوص المترجمة محل ما ترجمت منه وحسب. أي إن الترجمات تشغل مكان الأصول. وتعتبر الترجمات أصولاً في الثقافة إلى الحد الذي تختفي فيه الأصول خلف الترجمات، ومن أسباب ذلك التي لا يستهان بها أن العديد من المشاركين في الثقافة الصينية لا يعرفون لغة الأصل أو لغاته، وهو ما كان يضفي صعوبة بالغة حتى على التحقق مما كان المترجمون يفعلونه في الواقع.

وتتعلق قضية تجانس إحدى الثقافات أيضا بعدد المشاركين في هذه الثقافة، كما تتعلق، وبنفس درجة الأهمية، بأسلوب وصفنا لهذه الثقافة. ونرى مرة أخرى أن أوجه التشابه بين الثقافتين الصينية واليونانية الكلاسيكيتين تفيدنا في هذا الصدد. فعلى امتداد تاريخ الصين، وحتى بداية القرن العشرين، كان عدد الذين يشاركون فعلا في الثقافة المكتوبة صغيرًا، ومن شأن ذلك أيضًا المساعدة على إيضاح سبب السهولة النسبية في الحفاظ على معايير موحدة لما يُعتبر مقبولاً لدى ذلك الجمهور. وأيضًا بالنسبة لأسلوب الكتابة والألفاظ المستخدمة . ففي اليونان الكلاسيكية، كما

هو معروف، كانت أعداد العبيد تفوق إلى حد بعيد أعداد الرجال الأحرار (ولم تكن النساء مدرجة في هذا فعلاً) الذين يشاركون في الثقافة المكتوبة. ولكن جماهير القراء تطورت بصورة مختلفة في الصين والغرب، فعلى امتداد تقلبات التاريخ استمر اتساع هذه الجماهير في الغرب، على عكس الصين.

وليس من المدهش إذن، على ضوء ما ذُكر آنفا، أن نشاط الترجمة قد نشأ في الغرب في ثقافات غير متجانسة، بل كانت تتسم بالانقسام الداخلي، في الواقع، بسبب الاختلافات اللغوية، أو بسبب درجات معينة من الثنائية اللغوية. ومع ذلك ففي التقاليد الغربية والصينية جميعا، بدأ نشاط الترجمة، فيما يبدو، بالترجمة الفورية للغة المنطوقة، لا الترجمة التحريرية للنصوص المكتوبة. وهذا مهم لسببين على الأقل. الأول، وإن لم يكن الأهم، أن نشاط الترجمة لم تكن له أصول في ترجمة النصوص المقدسة أو حتى النصوص الأدبية، ولكن في ترجمة التواصل الشفاهي المتعلق بالتجارة. وهذه الحال تؤكد دور المفسر (وهو الاسم الذي سوف نطلقه على المترجم مؤقتا) باعتباره شخصا أو وسيطا. كما تؤكد أهمية الموقف الفعلي الذي يحدث فيه التفسير.

وعلى مستوى نشأة الترجمة في التقاليد الصينية والغربية، كان التواصل مباشرا ورد الفعل فوريًا إلى درجة أكبر مما حدث في حالات الترجمة اللاحقة. كان المهم أن يفهم المتحدثان بعضهما بعضا، وكان المترجم التحريري/ الفوري يعتبر أنه أنجز مهمته بنجاح حين يجد أن هذا التفاهم قد وقع فعلاً. وكان من اليسير على المترجم الفوري، بطبيعة الحال، أن يقيس مدى الفهم في أي موقف، وكان أيسر ما يمكن في مواقف المعاملات التجارية. ولم يكن المترجم الفوري يملك في حالات كثيرة، إن أراد النجاح في عمله، أن يترجم ترجمة حرفية، أي كلمة بكلمة. وفي معظم الحالات كان يقتصر على نقل خلاصة ما يقوله المشارك في الحديث إلى المشارك الآخر، فكان يُعدّل الموازين والمكاييل بهدوء، ويعدل التوقعات

الثقافية دون جلبة. ولا عجب إذن فى أن يبنى المترجمون الفوريون لأنفسهم فى تلك الأيام، كما لا يزالون يفعلون الآن، حشدا من العملاء استنادا إلى صيتهم، وهو الذي يستند بدوره إلى نجاح أدائهم. ولكن الجانب المهم فى هذا هو أن العميل لا يستطيع حقا أن يحكم على جودة الأداء، بل على نتيجته فقط، فالمترجمون الفوريون الذين ساعدوا على إبرام صفقة رابحة مترجمون ممتازون، بغض النظر عن مدى تشويههم لما قيل فى الواقع. ولا تزال بعض آثار ذلك الموقف القديم من المترجمين قائمة فى عبارة هوراس المشهورة (fidus interpres) المستخدمة فى كتابه فن الشعر حيث لا تعنى الصفة (fidus) "الأمين مع الأصل أو حتى مع صياغة الأصل"، على نحو ما فُسِّرَتْ به على ضوء التطورات اللاحقة، بل تفيد معنى قريبًا من "يعتمد عليه، أى شخص لا يخذلك".

ولم يكن يتاح فى عملية الترجمة الأولى المذكورة وقت يكفى للتصحيح، أو لاحتمال العذاب فى الترجمة، فما إن تُنجز الترجمة حتى ينتهى الأمر. وكان ينظر إليها باعتبارها عارضة وتعتمد على موقف معين. لم تكن تحفر فى الحجر، ولا تنقش فى الصلصال، على نحو ما تحولت إليه فى الحضارة السومرية والأكادية.

والحجة التى أسوقها تقول إن التقاليد الصينية والغربية قد تطورت مبتعدة عن موقف الترجمة الفورية الأولى فى اتجاهين يختلفان اختلافًا شاسعًا، وربما كانا يتناقضان تناقضًا تامًا. إذ إن التقاليد الصينية – وهى التى أسمح لها بأن تنتهى، فى حدود ما يرمى إليه هذا البحث، بترجمات المترجمين يان فو ولى شوه فى القرن التاسع عشر – كانت تميل، بصفة عامة، إلى البقاء قريبًا من حالة الترجمة الفورية. وهكذا فإنها تولى أهمية أقل نسبيًا للترجمة "الأمينة" التى غدت من الأفكار الرئيسية فى التفكير عن الترجمة الذى نشأ فى الغرب.

ولا شك أن ابتعاد الغرب بهذه الصورة الجذرية عن موقف الترجمة الفورية له أسباب كثيرة، ويورد فيرمير فى تاريخه للترجمة فى الغرب ثلاثة أسباب،

أولها أن المجتمع الذى نشأت فيه الترجمة فى الغرب، المجتمع السومرى والأكادى، كان ثنائى اللغة بداية، وغير متجانس. وكانت الحضارة السومرية التى ازدهرت مبكرًا من نحو منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، سرعان ما سقطت (ولم تقم لها قائمة بعد عام ٢٠٢٤ ق م تقريبًا) على أيدى الأكاديين، ولكن اللغة السومرية استمرت تستخدم زمنًا طويلاً بعد ذلك باعتبارها اللغة التى كتبت بها النصوص المقدسة، واللغة المستعملة فى نقل المعلومات. ومن ثم كانت الحاجة إلى الترجمة واضحة. ولكن الترجمة لم تكن سهلة، لأن اللغة السومرية التى لم يربطها الباحثون بأية لغة معروفة أخرى، واللغة الأكادية، وهى من اللغات السامية، كانتا تختلفان اختلافًا شاسعًا، ولم يكن ذلك حال الصينية الكلاسيكية وصورها غير المعتمدة، ولا حال شتى اللهجات المنطوقة فى اليونان إبان العصر الكلاسيكى.

ومن جديد نرى أن القضية تتعلق بما هو أكثر من مجرد الاختلاف بين اللغتين ودرجة الصعوبة فى الترجمة. فلما كانت اللغتان، على الرغم من اختلافاتهما، قد استمر استعمالهما جنبًا إلى جنب، ولما كانت اللغة السومرية قد استمر اعتبارها اللغة ذات الصيت والمهابة، فى حين أن اللغة الأكادية كانت الأكثر استعمالاً فى شئون الحياة اليومية، فإن الأصول السومرية للترجمات الأكادية لم تختف اختفاءً كاملاً من الوعى بالثقافة كلها. فالواقع أن العكس هو الذى حدث، إذ ظل الأصل دائمًا قائمًا باعتباره المحك "اللازمنى"، وظل يتميز بالمرتبة العليا والطابع الكهنوتى الخاص كلما قورنت الترجمة بالأصل. ويقول فيرمير إن الترجمة لم يُقصد بها فى يوم من الأيام أن تحل محل الأصل، بل مجرد استكماله، وذلك فقط بالنسبة للذين لا يستطيعون قراءة الأصل، وقد أسهمت هذه الحقيقة فى الحكم بمرتبة اجتماعية وثقافية منخفضة على الترجمة والمترجم.

ولكن هذا القول يحتاج إلى بعض التعديل. فما دامت الترجمة فى معظم حالاتها فورية، فإن المترجم/ المترجم الفورى كان يعرض مهاراته علنًا، ويتمتع

بمكانة اجتماعية عليا، لسبب لا يستبان به وهو قدرته على التحول من لغة إلى لغة أخرى، ومن ثم على التلفظ بحروف لابد أنها بدت قريبة من التعاويذ السحرية في أسماع الذين لا يعرفون اللغة أو اللغات التى يتكلمها فى لحظة من اللحظات، ولابد أنهم كانوا يُنزلونه منزلة قريبة على الأقل من منزلة السحرة إن لم يُنزلوه فعلاً منزلة الساحر. ولم تنخفض مكانة المترجم فى الغرب إلا بسبب نشأة مفهوم الترجمة الأمينة، وهو الذى أوجد مفهوم الترجمة باعتبارها تغيير الشفرة اللغوية. ومن اليسير أن ندرك السبب، ألا وهو إن كل فرد يستطيع مضاهاة الكلمات اعتمادًا على القوائم ثنائية اللغة. ولكن النص المترجم ظل دائمًا، منذ أيام الحضارتين السومرية والأكادية ما يسميه الألمان (**Fremdköreper**) أى الجسد الغريب في اللغة المستقبلة له، لأنه كان يتميز دائمًا بأنه ترجمة، كما ظل الأصل أيضا جسمًا غريبا، على الدوام، فى الثقافة كلها، لأنه ظل بعيدًا عن أفهام معظم الناس الذى كانوا، على أية حال، منتمين إلى تلك الثقافة.

وقد يبدو التشابه مع الصين خلابًا للوهلة الأولى، ولكنه تشابه سطحى في أحسن حالاته، للأسباب المذكورة آنفًا. وأما التشابه الحقيقى فهو أولا مع العصور الوسطى الأوروبية، وثانيًا مع أوروبا، وبعدها مع بقية العالم- تدريجيًا- بعد عصر النهضة. ففى العصور الوسطى كانت اللاتينية تشغل مكانة شبيهة باللغة السومرية، أى لغة الصيت، والمهابة، وكانت شتى اللهجات القومية المحلية، التى كانت تسمى آنئذ أيضًا (**vernaculars**) أى اللهجات العامية، والكلمة تعنى حرفيا "لغات العبيد"، وهو ما يفصح بوضوح عن مكانتها الثقافية المضمرة، تشغل موقعًا شبيها بموقع اللغة الأكادية. وأما بعد عصر النهضة وفى القرون التالية فلم تعد اللاتينية لغة الصيت والمهابة، وتدريجيًا حلت محلها اللغة الفرنسية أولاً، ثم الإنجليزية، ولكن المعادلة الأساسية ظلت كما هى، خارج فرنسا وإنجلترا بطبيعة الحال.

ولكننا نجد وجها آخر للتشابه ينطبق على الصين، مثلما ينطبق على الحضارة السومرية/ الأكادية وعلى أوروبا فى العصور الوسطى وما بعد عصر النهضة. ففي كل ثقافة من هذه الثقافات كانت توجد طبقة من "المتأدبين" – كانت تقتصر أولاً على الكهان، ثم غدت تضم الكهان والنساخ ومن يمكن أن نطلق عليهم اليوم، بصفة عامة و"نوعية" صفة "المثقفين"، وهم الذين كانت لهم مصالح مكتسبة في الاحتفاظ بلغة الصيت والمهابة لأنفسهم لأنها كانت تمكنهم من الوصول إلى السلطة، وإبعاد تلك السلطة عن الغالبية العظمى الذين لم يكونوا يتمتعون بالمقدرة ذاتها. وأما الاختلاف الأكبر فهو أنه بينما انهار النظام السومرى/ الأكادى بعد نحو عشرة قرون، وانهارت شتى النظم الأوروبية بسرعة أكبر، فإن النظام الصينى ظل صامدا فترة أطول كثيرا، إذ كُتب له البقاء بعد انهيار أشكال منفصلة من التنظيم السياسى، مثل نظم الأسرات الحاكمة، وظل فى هيمنته حتى بداية القرن العشرين.

ويجوز لنا أن نقول إنه بينما تمكن النظام الصينى الذى كان يكفل الهيمنة السياسية والثقافية للغة الصيت والمهابة حتى مطلع القرن العشرين بالصورة نفسها إلى حد ما، حتى انهار فجأة من الداخل، فإن محاولات قيام نظام مشابه فى الغرب لم تلق إلا نجاحا يزداد تضاؤله باطراد. وعلى الرغم من أن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية حاولت أن يكون الكتاب المقدس، وهو نصها المقدس، غير متاح بغير اللغة اللاتينية فى أوروبا الغربية، فقد ظهرت ترجمات جزئية له بعدة لغات قومية فى نحو عام ١٠٠٠، مما طعن فى هيمنة اللغة اللاتينية. ولم تكن اللغات التى خلفت اللغة اللاتينية فى الصيت والمهابة مثل الفرنسية والإنجليزية تتمتع بسلطة تحديد توزيعها إلى أى درجة تقارب سلطة اللغة الصينية الكلاسيكية.

وكان مما أعان الترجمة فى الثقافة السومرية/ الأكادية أن اللغتين كانتا تستخدمان نظام الكتابة نفسه، ألا وهو نظام الحروف المسمارية [الأشورية القديمة] التي اخترعها السومريون. فمجموعة العلامة نفسها كان تعنى "البيت" فى اللغتين

السومرية والأكادية، ولكنها كانت تنطق "جال" بالسومرية، وتنطق "بيتو" بالأكادية. وعلى غرار ذلك نجد أن رقم (5) ينطق إلى هذا اليوم و(وو) بلغة ماندارين الصينية وينطق (نج) بالكانتونية الصينية.

ومع ذلك فإن وجود نظام الكتابة المشترك المشار إليه نفسه يؤدى بصورة غير مباشرة إلى السبب الأول الذى يورده فيرمير لابتعاد الغرب ابتعاذا جذريًا عن حالة الترجمة الفورية، ألا وهو ظهور الكلمة المفردة باعتبارها وحدة الترجمة. ويعزو فيرمير هذا الظهور إلى وضع قوائم للألفاظ بالسومرية/ الأكادية. ولما كانت الثقافة السومرية/ الأكادية ثنائية اللغة، فقد كانت قوائم الألفاظ المذكورة ثنائية اللغة بطبيعة الحال، وكانت قد وضعت قبل وضع أول معجم صينى، وهو "شوو-وين" الذى وضعه "هسو شو"، بعدة قرون. وعلى الرغم من أن قوائم الألفاظ المذكورة كانت مقصورة على الكلمات المستخدمة فى الطقوس الدينية والكلمات اللازمة لنقل المعرفة، فإن تجميعها فى ذاته، كان يكفى، حسبما يقول فيرمير، لتركيز الاهتمام بالكلمة بالمعنى الذى ذكرته آنفا.

ولكن ظهور الكلمة باعتبارها وحدة الترجمة لم يكن فى ذاته مسؤولاً عن الانشقاق الجذرى بين التفكير الصينى والتفكير الغربى فى الترجمة، بقدر ما كان السبب راجعًا إلى ما صاحب ذلك من نزع الكلمة من سياقها. ومعنى هذا أنه ما إن تكتبْ الكلمة، حتى يتسنى لك معادلتها بكلمة أخرى، أى إنه ما دام من الممكن تجريدها من الموقف الفعلى الذى يتخاطب فيه متحادثان من خلال مترجم تحريرى/ فورى فإن من الجائز لهذا المترجم أن يقنع بمجرد المقابلة بين الألفاظ، بغض النظر عما إن كانت هذه الألفاظ مناسبة لمواقعها الجديدة أو لا، ويزيد من ترجيح هذا أنه لن يواجه أى رد فعل مباشر من المتحادثين، فهما الآن غائبان، وقد يقومان فى أفضل الأحوال بانتقاد الترجمة بعد فترة (طويلة) وهو عامل من شأنه تقليل تأثير رد الفعل فى المترجم.

ويقول فيرمير إن السبب الثانى لظهور الأمانة باعتبارها المعيار السائد للتفكير الغربى فى الموضوع يكمن فى مماهاة الوحدة النحوية، أى "الكلمة"، بالصورة التى اكتشفت بها فى الثقافة السومرية/ الأكادية، بالمفهوم الأفلاطونى الذى يسمى "لوجوس"، ولا شك أنه مما ساعد على ذلك وأعانه أن تلك الوحدة النحوية أى "الكلمة"، كان يشار إليها فى اللغة اليونانية الكلاسيكية بلفظ "لوجوس" أيضًا. ويقول فيرمير "طَرِحَ المدلول الذى تستعمل الكلمة فى الإشارة إليه "موضوعيًّا" باعتباره شيئًا لا يتغير، أى باعتباره العنصر الثالث أو الوسيط فى المقارنة، وهو ما كان يسمى (**tertium comparationis**) الذى يظل كما هو متجاوزًا جميع اللغات المفردة. وهكذا أصبحت الترجمة تحويلاً للشفرات اللغوية" (فيرمير، ١٩٩٢).

وهكذا أصبحت الترجمة فى الغرب تنحصر فى تحويل الشفرات اللغوية، بصورة مستقلة عن أى موقف معين، وبِغَضِّ النظر عن أى قراء معينين، بدرجة زادت كثيرًا عن حالها فى الصين فى أى يوم من الأيام، حيث يستمر ما يسميه فيرمير "بلاغة التفكير الوظيفية" (فيرمير ١٩٩٢). فالمترجمون الصينيون كانوا يترجمون واضعين جمهورًا معينًا نصب أعينهم، وكانوا يُكيِّفون ترجماتهم بلاغيًّا لتناسب ذلك الجمهور. وربما وجدنا أنصع مثال على الجانب السلبى لهذا المنهج فى عبارة "يان فو" الشهيرة التى تقول إنه لو قدر للذين لم يقرؤوا الكلاسيكيات الصينية أن يقرؤوا ترجماته لها فلن يفهموها، وإن كان ذلك "عيب القراء، ولا ذنب للمترجم فى هذا" (فيرمير ١٩٩٢) لأن هؤلاء القراء ليسوا القراء الذين صاغ المترجم ترجماته بلاغيًا من أجلهم. ومما له دلالته أن وجود هؤلاء القراء يعنى اتساع نطاق الجمهور عما كان عليه قرونًا عديدة.

وإذن فإن فكرة "لوجوس" الأفلاطونية أدت إلى تخفيض قيمة "الملاءمة"، أو ما كانت بلاغة الأسلاف فى الغرب الكلاسيكى تسميه (**to prepon**) باليونانية،

وهو ما ينهض بدور كبير إلى حد ما في كتاب فيرمير، ويعني "كل ما هو ملائم لموقف معين". والمعنى المضمر عدم وجود حقيقة "مطلقة"، وأن الحقيقة دائمًا، على الأقل إلى درجة معينة، تتوقف على الموقف الراهن، أو إن شئنا التعبير عن ذلك بمصطلح علم اللغة قلنا إنه إذا كانت للألفاظ معان يمكن تثبيتها في قوائم للألفاظ فإن هذه الألفاظ لا تكتسب معانيها الفعلية إلا في موقف معين.

وزاد من تدعيم تركيز الغرب على الكلمة تحول آخر لمفهوم "لوجوس" الأفلاطوني، أي تحوله من مفهوم تجريدي إلى صورة مجسدة، إذ إن "الوسيط الثالث" أي (**tertium comparationis**) المجرد قد اندمج في مفهوم "يهوه" العبراني، وأتى زمن الإيمان بالإله المسيحي.

ولا بد من تأكيدنا الشديد أن الإله المسيحي، مثل نظيره العبراني، يتمتع بالرحمة وبالصرامة في الوقت نفسه، ومعنى ذلك استحالة الاستهانة بغضبه، خصوصًا من جانب المترجمين الذين يحاولون ترجمة كلماته المكتوبة في النصوص المقدسة. وهكذا فإن السلطة القصوى التي ينبغي على المترجم الغربي للنصوص المقدسة أن يعمل حسابها سلطة الإله نفسه، والسلطة التي لديه لا تقتصر على سلطة الحياة والموت، ولكنها سلطة تتجاوز الموت نفسه ويمكن أن تُدْخِلَه الجَنَّةَ أو تُلْقِيه في الجحيم. وغني عن البيان أن "الحضور الأقصى" وراء النصوص المقدسة البوذية، ألا وهو البوذا نفسه، يختلف اختلافًا شاسعًا عن الإله المسيحي في هذا الصدد. وربما كان ذلك قادرًا، إلى حد ما، على أن يوضح لنا لماذا يقل التفكير الصيني عن الترجمة عن نظيره المسيحي في الشعور بالقلق والإحساس بالذنب. فلقد تعلم مترجمو الكتب البوذية المقدسة في وقت مبكر أن يتعايشوا مع الواقع الذي يقول إن ترجماتهم من صنع البشر وإنها لن تصل إلى الكمال بالضرورة. ولا نجد ما يقارب هدوء البال المذكور نفسه على الإطلاق في التفكير الغربي عن الترجمة.

كان يوزيبيوس هيرونيموس (القديس چيروم) يؤمن إيمانًا راسخًا، مع أسلافه ومن ينتقصون من قدره، بأن الكتب المقدسة التى يترجمونها كانت موحى بها من الإله نفسه، وكانت من ثم صحيحة لا يرقى إليها أدنى شك، ويجب أن تترجم إلى اللغة المستهدفة دون تغيير إن شئنا المثالية، أو بأقل تغيير ممكن فى الواقع العملى. فإذا قبلنا هذا الكلام بمعناه الحرفى، وهو المعنى الذى ظل سائدًا فى الغرب ردحًا طويلاً من الزمن، وقطعًا فى ترجمة الكتاب المقدس التى أصبحت بدورها المحك الذى تقاس به شتى أنواع الترجمة الأخرى، وجدنا أنه يمثل مطلبًا مستحيل التحقيق.

وقد يفسر لنا هذا سبب نغمة الاعتذار الأساسية التى نجدها فى الكثير من المقدمات المرفقة بالترجمات فى التقاليد الغربية، فلقد شهدنا مترجمًا بعد مترجم يبدأ بإقرار استحالة المهمة التى سيقوم بها، ثم ينتقل إلى الإفراط فى الاعتذار عن عجزه عن أداء هذه المهمة المستحيلة.

وهذا التعارض الجوهرى بين التراثين هو الذى مكّن التفكير الصينى عن الترجمة من وضع نصوصه الأصلية فى سياقها التاريخى، بطرائق لم يتمكن التفكير الغربى عن الترجمة من تحقيقها يومًا ما، ما دامت ترجمة الكتاب المقدس قائمة فى المجال اللاهوتى. ولن نجد فى المراحل المبكرة للتقاليد الغربية عبارة ترجع صدى عبارة "داو آن" التى تقول إن على "القديس أن يقدم مواعظه وفقًا لأعراف زمانه. فالأعراف تتغير على مر الزمن" (الكتاب ٥٥، ٥٢).

ولهذا السبب نفسه، كان من المحال، دون مبالغة، أن يحاكى القديس چيروم استراتيچية المترجمين الصينيين للكتب البوذية المقدسة، وهى التى كانوا يطبقونها منذ أيام "زى قيان"، أى باستعارة بعض المفاهيم من كتابات "لاوتسو" [مؤسس الطاوية] ابتغاء التكييف الثقافى للمفاهيم البوذية عند نقلها إلى اللغة الصينية، حتى وإن كان بعض آباء الكنيسة الآخرين قد سبقوه إلى أداء شىء مشابه

إلى حد بعيد، عندما حققوا (ما كانوا يرجون أن يكون) مزيجا متوازنا بين التقاليد البازغة للمسيحية، على نحو ما وضعها القديس بولس والمسيح نفسه، وبين الفلسفة اليونانية التى كانوا يألفونها منذ طفولتهم. وكانوا يقدمون ذلك فى صورة تعليق، أو بحث، أو صورة أخرى من صور الكتاب **حول** النص، ولكنهم لم يكونوا يتصورون قط أن يفعلوا ذلك فى نطاق الترجمة، إذ إن ذلك يمكن اعتباره تغييرا فى النص، خصوصا بعد أن ثبتت الصورة المعتمدة لنص الكتاب المقدس، ولم يكن ذلك قد سبق قيام "داو آن" بتثبيت النص المعتمد للنصوص البوذية المقدسة بزمن طويل.

ولا يُفهم من كلامى، بطبيعة الحال، أن أى مترجم فى الغرب يقوم الآن بترجمة الشعر أو دليل استعمال الكمبيوتر وقد وضع فى ذهنه صورة للإله المنتقم الجبار، أو أن نظيره الصينى يشعر باطمئنان أكبر عند أدائه المهمة نفسها لأنه واثق أن البوذا سوف يبدى الرحمة آخر الأمر قبل الموت أو بعده. ولكننى أقول إن هذه المواقف كانت من بين عوامل متعددة قائمة فى أصل التفكير فى الترجمة فى الصين وفى الغرب، وبأنها كانت ذات تأثير فى تشكيل تقاليد التفكير فى الترجمة، وبأنها لاتزال تحيا، مهما يكن طابعها العلمانى اليوم، فى جانب كبير من التفكير حول الترجمة اليوم.

فلننعم النظر الآن فى ترجمة الكتب المقدسة، فى الصين وفى الغرب، ألا وهى ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، وترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية من المصادر اليونانية، والعبرية، وهى التى قام بها القديس چيروم.

فإذا بدأنا بمنهج الترجمة، وجدنا أن أول اختلاف واضح بين المشروعين هو أنه عندما تُرجمت النصوص البوذية أول مرة إلى اللغة الصينية، لم تكن تتوافر نصوص مكتوبة تُذكر، وأما النصوص المتوافرة فكان من الممكن أن تكون قد

كتبت بلغات آسيا الوسطى واللغات الهندية مثل السنسكريتية. واللغة التي كانت مكتوبة هنا أقل أهمية من الحقيقة الساطعة التي تقول إن الوسيط المستعمل في نقل النصوص المقدسة يرتبط ارتباطًا لا تنفصم عراه بما أسميته الترجمة الفورية، على الرغم من أن النصوص التي تُلْقى على السامعين قد كُتِبَتْ بعد ذلك في مرحلة التسجيل للترجمة الفورية. وأما جيروم فقد كان يعمل استنادا إلى وثائق مكتوبة، ووجد نفسه في موقف الترجمة التحريرية منذ البداية. ومن الواضح أن التمييز بين الحالين لم يستمر، كما إن الفصل بينهما لم يكن حاسمًا، إذ إن النصوص المكتوبة للكتب البوذية المقدسة أصبحت متاحة، تدريجيًا، للترجمة إلى اللغة الصينية، ولكن حجتي تقول، من جديد، إن المحاولة الأولى لأداء شيء ما لابد أن تنشئ تقليدًا، وإن هذه التقاليد تعتبر من أسباب الاختلاف بين التفكير حول الترجمة في الصين وفي الغرب.

وربما كان أنصع اختلاف بين التراثين يتمثل في التعارض ما بين "الأمانة" و"الحرية" في الترجمة، وهو الذي ابتُلي به التفكير الغربي في الموضوع منذ عهد شيشيرون، ولم تؤد ترجمة الكتاب المقدس إلا إلى تفاقمه، وهو الذي تخلو منه التقاليد الصينية، فيما يبدو، إلى حد بعيد. وكانت الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية تتميز، بطبيعة الحال، بما يشار إليه بتعبير الأسلوب "البسيط"، أو "وين"، ولكن السبب الأساسي كان يرجع إلى أن أوائل المبشرين البوذيين، مثل "آن شيجاو" وهو من قبيلة پارثيا، ومثل "زي لوچياتشان"، من قبيلة سقيثيا، الذين ترجموا تلك النصوص، لم يكونوا يجيدون اللغة الصينية الإجادة المطلوبة.

وربما كانت أكبر مفارقة تكشف عنها المقارنة بين أسلوبي التفكير حول الترجمة، وهي أن الأسلوب البسيط، "وين"، الذي تخلى عنه المترجمون الصينيون بعد جيل واحد، أو بعد جيلين على الأكثر، يشبه الأسلوب الذي استخدمه يوزيبيوس

هيرونيموس فى ترجمته للكتاب المقدس، فهى ترجمة زاخرة بنقل صور الكلمات من العبرية كما هى، وبأبنية للجمل على غرار أبنيتها فى اليونانية، وإلى حد أقل فى العبرية، وكانت هاتان على وجه الدقة الظاهرتين الترجميتين اللتين اختفتا من الترجمات إلى اللغة الصينية بمجرد أن تولى الصينيون أنفسهم القيام، أساسًا، بالترجمة، وذلك منذ عهد "زى قيان". وأما بعد "زى قيان"، فقد كانت الترجمات تتميز برشاقة الأسلوب، أو "زى"، وهو الذى يلائم الإبداع الأدبى، ولا شك أن السبب كان إدراك المترجمين أن ذلك هو الأسلوب الوحيد الذى يمكن احترامه وأخذه مأخذ الجد فى أوساط الجمهور المستهدف من المسؤولين والأدباء والمثقفين. وقد ظل هذا أسلوب الترجمة المعتمد حتى أخلت اللغة الصينية الكلاسيكية مكانها للصينية المنطوقة أيضًا باعتبارها لغة التواصل بين فئات النخبة فى بداية القرن العشرين.

ومن الاختلافات البارزة الأخرى بين التراثين، وهى التى تتضح لنا على الفور، أن التقاليد الصينية تؤكد ما نسميه اليوم "عمل الفريق"، وهو المفهوم الذى تنفر منه التقاليد الغربية. ومن المعروف أن الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية قد وُضعت فى ثلاث مراحل منفصلة. كانت المرحلة الأولى، وهى التى تسمى كوشو، مرحلة الترجمة الفورية أى الشفاهية للنص التى كانت كثيرًا ما تكتب أثناء الترجمة نفسها. وكانت المرحلة الثانية، التى تسمى شوانيان، مرحلة التلقين الشفاهى والنقل والإلقاء. وكانت المرحلة الثالثة، التى تسمى بيشو، مرحلة الكتابة باللغة الصينية. ولم تكن الترجمة فى الصين إذن، منذ البداية، العمل المقصور على فرد واحد يعمل دون مشاركة أحد، كما كانت الحال أساسًا فى الغرب. والواقع أن "عمل الفريق" تحول إلى نظام ثابت يشترك فى أدائه اثنا عشر شخصًا مختلفًا، لكل منهم لقب خاص، ويقومون معًا بأداء اثنتى عشرة مهمة مختلفة.

ومن المشهور أيضا أن چيروم كان يعمل مع مجموعة من المساعدين. محيطا نفسه في معزله بمدينة "بيت لحم" بالرهبان والنبيلات الرومانيات، لكننا نشك في أنه عين لمساعدته عددا يقارب العدد الذي كان كومار اچيڤا يستعين به، وقيل إنه بلغ ٨٠٠ شخص. وفي حدود ما نحدس عما كان يجري في معزل چيروم، في بيت لحم، وهو المعادل "لحديقة النبال الخالي" التي أنشئت في مدينة شانجان برعاية فوچيان، قبل أن يبدأ چيروم ترجمته للكتاب المقدس بثلاث سنوات، كان چيروم يستخدم مساعديه باعتبارهم معاجم بشرية أكثر من كونهم شركاء له في الكتابة الفعلية للنص المترجم.

ومن المضلل إلى أقصى حد أن يُزعَم أن الفوارق بين التفكيرين الصيني والغربي عن الترجمة يمكن اختزالها في مجرد المنهج المتبع، إذ نجد إلى جانب هذا أمرا ربما يزيد في أهميته عن المنهج، وإن كان لا ينبغي التهوين من تأثير أية تقاليد بعد إرسائها. ألا وهو دور النص المترجم في الثقافة المستقبِلة له. فأما في الثقافة الصينية فكانت القضية قد حُسمت في وقت مبكر نسبيًا، كما ذكرنا آنفا، ولم يكن أحد يرجع إلى الماضي رجوعا يذكر، أو يرجع إليه على الإطلاق، بعد حسم القضية، إذ إن النص الجديد، الترجمة، قُدِّر له أن يَحُلّ في الثقافة المستقبلة محل النص القديم، وأن يقوم بوظيفته، وقد قام بها فعلا، سواء أكانت الترجمة دقيقة أم لا.

كما كانت التقاليد الصينية تتسم بظاهرة أخرى، على الأقل منذ "زى قيان"، ألا وهى أن الشكل كان دائما يعادل المضمون في الأهمية، وذلك مع مراعاة شرط قد يكون ذا أهمية أكبر، ألا وهو أن "شكل" الترجمة لابد أن يكون شكلاً صينيًا، لا شكلا يحاول أن ينقل ولو إيحاءً عابرًا بشكل الأصل. ولم يحدث ذلك إلا عندما اقتربت التقاليد الصينية من نهايتها، وبعد ذلك، لا قبله، حاول بعض الشعراء مثل "فنج شي" محاولة استيعاب الشكل الغربي للسونيتة مثلاً في اللغة الصينية.

وأما في التقاليد الغربية، من ناحية أخرى، فقد كان المعتاد اعتبار الشكل أقل أهمية من المضمون، خصوصًا فى حالة ترجمة الكتاب المقدس، حيث لم ينهض المفهوم الصينى لرشاقة الأسلوب، ويسمونه "يا"، بأى دور مهم. ولم يصبح مفهوم "يا" مفهومًا سائدًا فى التقاليد الغربية؛ لأن الترجمة فى إطار تلك التقاليد لا يُفترض فيها الحلول محل نص آخر، ولا يقصد بها قطعًا طمس النص الأصلى الذى يواصل احتفاظه بحضوره خلف الترجمة أو متجاوزًا إياها، فهو دائمًا قائم باعتباره المحك، بل – وهو الأهم – يحتفظ بسلطته القصوى. ونقول بتعبير آخر إن الترجمة لا تقوم أبدًا باعتبارها نصًّا مستقلاً، باستثناءات نادرة، والمترجم مضطر دائمًا إلى النظر من فوق كتفه إلى الأصل. ويفسر لنا هذا سر تكرار ترجمة النصوص فى الماضى والحاضر، فى الغرب، أو بالأحرى فى شتى التقاليد الغربية، إلا حين تحظى بعض الترجمات بالرضى فتُعامل معاملة الأصل تقريبًا.

وهذا، على وجه الدقة، ما حدث فى ترجمة چيروم للكتاب المقدس إلى اللغة اللاتينية (وهى التى كانت تمثل أيضًا، وإلى حد ما، تنقيحًا لترجمات سابقة) وأصبحت تعرف باسم الترجمة "الشعبية" أى (**the Vulgate**) وأُعلن أنها الصورة الرسمية للكتاب المقدس للكنيسة الكاثوليكية الرومانية. ومثل هذا الإقرار من جانب السلطة يزيد من دعم غموض مكانة هذه الترجمة، بحيث يمكن رفع منزلتها لتصل إلى مرتبة الأصل، حتى وإن تكن أساسًا ترجمة. ويوضح هذا أيضًا سبب القيود الشديدة المفروضة على الترجمة فى الغرب، وكان ذلك على وجه الدقة لأنها كانت تعتبر أيضًا موطن الضعف المحتمل فى هيكل السلطة. إذ ما عسى أن يكون عليه الحال لو اتضح أن النص الذى يمثل أساس ثقافة ما يتسم بوجود أخطاء ولو فى بعض أجزائه على الأقل؟ إن وجود مثل هذه الأخطاء فيه قد يؤدى إلى تقويض أسس السلطة ذاتها. ولا عجب إذن أن حاولت الكنيسة الكاثوليكية إثناء المترجمين (بالتخويف) ومنعهم (بالقسر والإعدام) من وضع ترجمات للنص المذكور إلى

اللغات القومية المختلفة فى أوروبا، أو إجراء أية تعديلات تنقيحية لهذا النص نفسه فترة لا تقل عن عشرة قرون، وإن لم تصادف النجاح الكامل فى تحقيق هذه الغاية.

ومن الواضح أن السلطة قامت بدور معين فى ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، ويذكرنا الباحثون بعبارة "داوآن" التى تقول ما معناه "إن قضية البوذية لن تتقدم من دون دعم الملك لها". ولكن، خلافا لما حدث فى الغرب، نجد أن ترجمة النصوص البوذية المقدسة فقدت رعاية الدولة لها فى الصين بعد نحو ثلاثمائة سنة، وأن الدعم الرسمى لنص الكتاب المقدس المذكور، على الأقل من جانب الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، لايزال قائمًا إلى اليوم. والواقع يقول إن النص المذكور ظل قائمًا دون أن يطعن أحد فيه حتى القرن السادس عشر، عندما نشر إرازموس ترجمته "للعهد الجديد"، وإن كان قد اشترط ألا يقرأ ترجمته إلا العلماء، وأن تظل الترجمة "الشعبية" سارية بين أيدى الناس.

ولم تكن الترجمات الغربية الأولى للكتاب المقدس إلى اللغات القومية المختلفة فى أوروبا تضع الأصل فى موقعه التاريخى إلا حين تخرج عن نطاق اللاهوت وتدخل فى مجالات الأدب. فكانت عندما تكف عن التظاهر بالترجمة بالمعنى الدقيق لتحويل الشفرة اللغوية، كما يسميها فيرمير، تصبح بمثابة إعادة سرد "لملاحم الكتاب المقدس"، على نحو ما يطلق عليها فى كتب التاريخ المكتوبة بالإنجليزية القديمة، وآداب اللغة الألمانية الرسمية القديمة. ويتضح هنا من جديد مدى التشابه مع التقاليد الصينية، على نحو ما يحدث كثيرًا عند المقارنة مع بعض عناصر التقاليد الغربية التى لم تصل قط إلى حد السيادة، أو التى كانت سيادتها قصيرة العمر نسبيًا. وربما كان أقرب نوع إلى التقاليد الصينية فى الغرب هو ما حدث خلال الفترة القصيرة التى سادت فيها فى فرنسا موجة ترجمات "الخيانة الجميلة"، والمؤكد أن هذا النمط من الترجمة لم يشع إلا خارج النطاق الدينى/ اللاهوتى، ولكن سيادته كانت تعتمد على موقف شبيه بالموقف السائد فى التقاليد

الصينية، أى اعتبار ثقافتها الثقافة الرئيسية، وما يصاحب ذلك من التكييف الثقافى "للآخر" على ضوء هذه الثقافة وحدها. وأما المثل الأعلى للترجمة التى لا تتغير لكلمة الإله، لأنها كلمة الإله، فما زال يعيش إلى الآن فى الغرب فى صورة مفهوم الترجمة الأمينة.

ما الذى يمكن أن تدلنا عليه مقارنةٌ مثل المقارنة التى حاولت هنا إجراءها عن ظاهرة الترجمة في ذاتها؟ الأمر الأول والأوضح أن الترجمة تمثل مجالاً يتسم بسعة شديدة ويفوق إلى حد بعيد مجرد النشاط التقنى للترجمة. وإذا شئنا التعبير بكلمات أشد صرامة قلنا إن تأثير اللغة فى الترجمة تأثير هامشى وحسب، فهو فى أفضل حالاته يعادل تغيير الشفرة. فالواقع أن العوامل التى تشكل أسلوب تحديد إحدى الثقافات للترجمة عندها عوامل مستقلة عن اللغة، فيما يبدو، ولكنها مرتبطة بالثقافة إلى حد بعيد. وهذه العوامل تتضمن السلطة، سواء كانت فى أيدى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو فى أيدى أباطرة أسرات "هان"، أو "سُوى" أو "تانج"، وأيضا الصورة الذاتية للثقافة، ودرجة تجانس ثقافة ما أو عدم تجانسها، وربما كان أقوى هذه العوامل كلها يتمثل فى أمر أتردد فى الاعتراف به بعد هذا العرض المسهب فى إطار رصد الأنساب المقارنة، ألا وهو المصادفة! أفليس لنا أن نتساءل عما كان يمكن أن يكون عليه الحال لو أن المترجمين الصينيين للنصوص البوذية المقدسة كانت لديهم نصوص مكتوبة يعالجونها منذ البداية؟

ملاحظة:

١- أود أن أقول إننى أدين بدَيْن كبير إلى شخصين فيما كتبته. الأول زميلى الألمانى هانز ج. فيرمير، الذى وضع تاريخا للترجمة يشهد بتبحره الشديد ويميزه إلى حد ما عن غيره، وهو الذى يسميه تاريخ الترجمة فى

الغرب، إذ جعلنى هذا الكتاب أفكر – وفى بعض الحالات أعيد التفكير – فى الكثير من القضايا الجوهرية المرتبطة بالموضوع المطروح. والآخر طالب دراسات عليا عندى يدعى يان يانج، وهو أصـــلاً مـــن شـــنغهاى ويعمل حاليا فى مدينة أوستن، إذ إن رسالته للـدكتوراه عـن التفكيــر الصينى حول الترجمة قدمت لى نظرات ثاقبة جديدة.

الفصل الثانى

متى لا تكون الترجمة ترجمة؟

سوزان باسنيت

يزداد التركيز باطراد على استكشاف العلاقة بين ما يسمى "الترجمة" وما يسمى "الأصل" فى المناظرات حديثة العهد حول الترجمة، وهى مناظرات تتعلق حتمًا بقضايا السلطة والقوة، ويتجه تيار فكرى معين بصورة تقليدية إلى اعتبار الترجمة انتهاكًا، أو خيانة، أو أنها نسخة أقل قيمة من الأصل ذى الأولوية. ويركز تيار فكرى آخر على الترجمة نفسها، وقد رأينا فى السنوات الأخيرة أن دريدا (وغيره) يعيد قراءة ڤالتر بنيامين ويحتفى بالترجمة باعتبارها "الحياة الأخرى" للنص المصدر، وسبيله إلى البقاء، أو العودة إلى الحياة فى صورة أخرى. بل إن دريدا يقول إن الترجمة تصبح الأصل من الناحية الفعلية (دريدا، ١٩٨٥). وهذه نظرة يقبلها العقل تمامًا إذا ذكرنا كيف يُقبل القراء على النص المترجم. فعندما نقرأ توماس مان أو هوميروس، ولا معرفة لدينا بالألمانية ولا اليونانية القديمة، فإن ما نقرؤه هو الأصل من خلال الترجمة، بمعنى أن الترجمة هى الأصل بالنسبة لنا.

ويتجلى التحول فى التركيز من الأصل إلى الترجمة أيضًا فى المناقشات حول مدى ظهور المترجم [فى النص المترجم]، إذ يدعو لورنس ڤينوتى إلى ترجمة تركز على المترجم، مصرًا على ضرورة إظهار المترجم لنفسه فى النص (ڤينوتى

١٩٩٥) وتقول باربرا جودارد إن المترجمة "النسوية" يجب أن تعرض مظاهر تلاعبها بالنص، واستعراض "معالجتها الأنثوية" (جودارد ١٩٩٠). والحق أن هذه الآراء ليست ثورية إلى حد الشطط، بل إنها تصف على وجه الدقة ما دأب المترجمون على أدائه قرونا طويلة، ويكفى أن نذكر التلاعب الفذ من جانب تشابمان بنص هوميروس فى القرن السادس عشر، أو الصورة التى ترجم بها "دى لا موط" النص نفسه بعد قرن واحد، حتى أن مترجمى الماضى لم يصادفوا أية صعوبة فى إثبات وجودهم فى ترجماتهم بكل ثقة. وعلى الرغم من الدعوات المعارضة لهذا فإن كثيرا من المترجمين قد تعمدوا إثبات وجودهم بصورة بالغة البروز حقًا فى النصوص التى أنجزوها.

ولننظر فى قصة بورخيس العبثية وعنوانها "پيير مينار، مؤلف دون كيخوته"، فهى تُذَكِّرنا وتُنَبِّهنا إلى استحالة التطابق بين الترجمة والأصل (بورخيس ١٩٦٤). إذ إن بطل قصة بورخيس يرمى إلى كتابة صورته الخاصة لرواية دون كيخوته فى القرن العشرين، وتحكى القصة كيف ينطلق لتحقيق ذلك. ولما كان يريد أن يبدع نصًا مطابقًا للأصل، فإن عليه أن يعيش حياة مطابقة لحياة المؤلف الأصلى، وهو ما يعنى أن يحيا مرة أخرى حياة ثيربانتيس بكل تفاصيلها، ما دام ذلك وحده يضمن له أن يرجو النجاح. وتقول القصة إنه ينجح بل يكتب رواية تطابق الأصل فى كل كلمة.

وقصة پيير مينار تبين مدى سخف أى مفهوم عن التماثل بين النصوص. فإن بورخيس لا يستخدم كلمة "الترجمة" قط، ولكن قصته تدور حول الترجمة، على الرغم من ذلك. والافتراض المضحك الذى يعبر عنه پيير مينار يفصح عن حمق يوازى حمق أى مترجم يعتقد أنه يستطيع إخراج نص معادل إلى حد المطابقة للنص الأصلى بلغة أخرى. فالذى يحدث فى الواقع أن علامات مشاركة المترجم فى عملية النقل ما بين اللغتين قائمة على الدوام، ويستطيع فك شفرة هذه العلامات أى قارئ يفحص عملية الترجمة.

لقد كافح المبحث الجديد، أى دراسات الترجمة، وإن كان من الأفضل أن نسميه المبحث البينى الجديد، حتى يشغل مكانا بين الدراسات الأدبية، وعلوم اللغة، والعلوم الاجتماعية، وتعرض فى غضون هذا الكفاح لتغيرات كثيرة. فقد انطلق مبحث دراسات الترجمة من المرحلة التى كان يحاول فيها كسب الاعتراف بوجوده، حتى وصل الآن إلى مرحلة اكتسب فيها صفة الحرباء، ألا وهى القدرة على تغيير لونه وشكله، وتحويل ذاته إلى عدة أشياء مختلفة. وهذا محتوم، فالخطوط التى كانت يوما واضحة أصبحت الآن مشوشة ويصعب فك شفرتها. وعندما وُلد المبحث فى أوائل السبعينيات، كانت الحرب الباردة لاتزال قائمة، وإن بدت بوادر انفراج فيها، وكانت بلدان حافة المحيط الهادئ لم تصعد بعد إلى موقع التفوق الاقتصادى العالمى، وكانت حرب ڤيتنام لا تزال مندلعة. وكان الاتحاد الأوروبى لا يزال يحاول تثبيت أركانه، ويستطيع المرء أن يواصل سرد الاختلافات الكبرى التى تميز ذلك الزمان عن عصرنا، بلا نهاية. كان عالم السبعينيات دنيا مختلفة. لم نكن قد اكتشفنا الفيديو بعد، ناهيك بالإنترنت. وهكذا فإن المناظرات الأولى حول الترجمة كانت لا تزال، من جوانب عديدة، نفس المناظرات التى كانت دائرة على امتداد معظم سنوات القرن العشرين. وهى مناظرات حول الأمانة والتعادل ومعنى الاختلاف الثقافى. وقد وصلنا إلى نقطة تحول فى دراسات الترجمة، حيث نشهد جميع أنواع المفاهيم المتغيرة والمتضاربة للترجمة، وهى تتعرض لإعادة التقييم والتنقيح. ولما لم يعد لدينا أى اتفاق فى الرأى حول مداخل الموضوع (إن كان قد وُجد اتفاقٌ من قبل حقًا!) فمن المهم أن ننظر إن كان لدينا اتفاق فى الرأى حول التوقعات. وهنا أطرح مصطلحا لا يدخل عادة فى المناقشات حول الترجمة. وذلك المصطلح هو التواطؤ.

التواطؤ مع النص

عندما نتواطأ مع شىء فنحن نسايره، ونتفق معه، ولكن إلى حد معين وحسب. ففى العلاقات المنزلية العنيفة كثيرا ما توجد درجة من التواطؤ بين

شريكي الحياة، وهو تواطؤ يجعل من أعسر الأمور على المعالجين النفسانيين أن يفصلوا بوضوح بين "الصواب" و"الخطأ" بصورة مطلقة. كما أننا جميعًا نتواطؤ مع بعض الأشياء بطرائق مختلفة. ومن المحتمل أنه ليس من بيننا من يعيش حياة تتسم باختيارات أخلاقية واضحة شفافة فى كل يوم من دون أن تنشأ فيها إشكاليات منوعة. وبناء على هذا فإنه يوجد ما يسمى التواطؤ بين القرّاء والكتّاب، وهو الذى لَفتَ الأنظارَ إليه بعضُ أصحاب النظريات الأدبية. فإن رولان بارت، على سبيل المثال، يدعونا إلى إعادة النظر فى دور المؤلف وسلطته فى صنع النص قائلاً:

النص نسيج من مقتطفات مأخوذة من مراكز ثقافية لا تحصى... وتنحصر السلطة الوحيدة (للمؤلف) فى مزج الكتابات، وفى مواجهة بعضها بطريقة تمنع الارتكاز على أية واحدة منها...

(بارت، ١٩٧٧)

وكانت مقالة بارت عن موت المؤلف سببًا فى إغضاب القراء وابتهاجهم، فبعضهم حذا حذو هارولد بلوم، ولم يتخلوا عن القلق قط إزاء قضية التأثير، ولم يقدروا على استساغة حرية النص، وفق مذهب بارت. ولكن تراه يقول أى شىء ثورى إلى حد بعيد، حين ننظر إلى هذه المقالة اليوم؟ أليس من الواضح أن جميع النصوص نسيج من المقتطفات، إذ كيف يمكن لأى شىء أن يكون "أصيلاً" حقًا إلا إن كان مبدعه شخصًا لم يصادف عمل شخص آخر قط؟ ولا شك أن شعر إميلى ديكنسون رائع مثير ونحن ندعوه "أصيلاً"، ولكن على الرغم من أنها عاشت حياة أقرب إلى عزلة النُسّاك فإنها قد قرأت شتى ألوان النصوص والشذرات، وتتوالى فى أشعارها أصداء كل ما قرأته. ونستطيع استشفاف أصداء أدبية فى أعمال كل الكتاب. وعلى غرار ذلك لن تتشابه ترجمتان، كما نعرف جميعًا، لأن شذرات من قراءاتنا الفردية تتتابع من خلال قراءتنا وترجمتنا. فالاختلاف عنصر من عناصر بناء عملية الترجمة، سواء كان ذلك على المستوى المُوجّه للكاتب أو للقارئ.

فإذا انتقلنا إلى قضية متى لا تكون الترجمة ترجمة، وجدنا أن مصطلح "التواطؤ" يفيدنا خير فائدة، ما دمنا نتواطؤ باعتبارنا قراء، مع استخدامات ذلك المصطلح، أى "الترجمة"، وهو مصطلح يميز نمطا من أنماط الممارسة النصية عن سواه. ومن خلال تظاهرنا بأننا نعرف ما الترجمة، أى إنها عملية تتضمن النقل النصى عبر هوة تفصل بين لغتين، نربط أنفسنا بمشكلات الأصالة والصدق، والسلطة والمِلْكية، والهيمنة والخضوع. ولكن هل نستطيع التيقن دائمًا أننا نعرف ما الترجمة؟ وهل الشيء الذى ندعوه الترجمة نفس النوع من النصوص دائمًا؟

الترجمة الكاذبة

يناقش جيديون تورى، فى مقال مهم، قضية "الترجمة الكاذبة"، أى النص الذى يزعم كذبا أنه ترجمة. ويقول تورى إن بعض الكُتّاب يلجأون إلى استخدام مصطلح "الترجمة" فى وصف نصٍّ أنشأوه بداية بأنفسهم، ويقيم الحجة على أن استخدام ما يسميه "الترجمات الوهمية" يعتبر وسيلة مُيَسَّرَة لإدخال تجديدات معينة فى أحد النظم الأدبية، "خصوصًا حين يبدى ذلك النظام مقاومة لأى انحراف عن النماذج والمعايير المعتمدة" (تورى، ١٩٨٥). والمثال الكلاسيكى لهذا اللون من الترجمة الكاذبة هو النص الذى كتبه ماكفيرسون فى القرن الثامن عشر وزعم أنه ترجمة لأشعار أوسيان [الشاعر الذى عاش فى القرن الثالث للميلاد فى اسكتلندا وكان يكتب باللغة الغيلية] وقد حقق النص نجاحا ساحقًا فى شتى أرجاء أوروبا فى أعقاب الثورة الفرنسية، كما كان تأثير هذه الترجمة الوهمية التى نشرها ماكفيرسون تأثيرًا واسع النطاق فى عدة آداب، على الرغم من موقعه المغمور نسبيًا فى التقاليد الأدبية الإنجليزية.

ويقول تورى أيضا إن ظاهرة الترجمة الكاذبة ليست بالندرة التى تبدو بها، وإن كانت أقرب إلى الهامشية فى الأدب الحديث منها إلى احتلال موقع رئيسى، ويقتصر اهتمام تورى فى مقاله على تحديد المعايير، ويعلق على هذا قائلا:

إذا كانت المعايير الترجمية تختلف عن معايير الكتابة الأدبية الأصلية فى الثقافة المستهدفة، وإذا كان الاختلاف يكمن فى الاتجاه إلى زيادة التسامح فى قبول الانحرافات عن النماذج المعتمدة، كما يحدث فى حالات كثيرة، فإنه يمكن أيضًا قبول استخدام المعايير الترجمية، ولو جزئيًا على الأقل، فى تأليف نصوص أصلية، وهى التى تدخل "النظام الأدبى" تحت قناع الترجمات الصادقة، ولا تقابل نتيجة لذلك حاجز مقاومة مرتفع.

وتقول حجة تورى إن الترجمة الكاذبة تمثل لنا الأفكار المقبولة عمومًا عن الخصائص التى تحدد الترجمة المقبولة عند جمهور الثقافة المستهدفة فى وقت من الأوقات. فمؤلف الترجمة الكاذبة الذى يريد إقناع قرائه بأنها فعلاً كذلك لا بد أن يأخذ فى اعتباره توقعات من يمكن أن يقرؤوها. وبعد ذلك يميز تورى بين ترجمات **النصوص الأدبية** وبين **الترجمة الأدبية**، قائلاً إنه على الرغم من بعض التداخل بينهما، فإن هذين النوعين من النصوص يتوسلان بمناهج مختلفة ولهما أهداف مختلفة، وهو ما يستتبع أن تختلف بالضرورة الأسئلة التى يطرحانها على الباحثين.

ويتضح لنا من متابعة ما يقول به تورى أن "الترجمة الوهمية" من الأعراف التى رسخت منذ زمن طويل، وأن ضروب هذا النوع جديرة بزيادة الاهتمام النقدى عما حظيت به إلى الآن. إذ إن قصة بيير مينار عند بورخيس سوف تتسم بطابع عبثى مضاعف، عندما نذكر أن ثيرباتيس نفسه قد استخدم حيلة الترجمة الوهمية فى روايته. ومن الصحيح أيضًا أننا، نحن القراء، نتواطؤ مع فكرة معينة عن الترجمة فى شتى ألوان أساليب قراءاتنا. وسوف تنظر هذه المقالة، بإيجاز، فى بعض أساليب القراءة المذكورة والأنماط المختلفة للترجمة الكاذبة.

المصدر غير الصادق

طُبعت رواية وفاة آرثر التى كتبها توماس مالورى فى مطبعة كاكستون عام ١٤٨٥. ويشرح كاكستون فى تصديره أن المادة الخاصة بآرثر كانت قد تكاثرت باللغة الفرنسية، واللغة الولزية، كما كان بعضها بالإنجليزية، ولكنه كلف مالورى بأن يصنع منها نصًا جديدًا، قائلاً:

وهكذا فإننى، من باب محاكاتى لما نُشر بإيجاز فى الآونة الأخيرة باللغة الإنجليزية، مستعينًا بالذكاء البسيط الذى وهبه الله لى، وبفضل جميع اللوردات والسادة النبلاء وتصحيحهم إياى، أقدمت على طبع كتاب يتضمن القصص التاريخية النبيلة للملك آرثر المذكور وبعض فرسانه، استنادًا إلى نسخة تسلمتها، وكان السير توماس مالورى قد أخذها من كتب فرنسية معينة، واختزلها إلى اللغة الإنجليزية.

ولنتأمل كلمة **اختزلها**؛ ذلك المصطلح الغريب فى هذا السياق. ما الذى يقول كاكستون إنه وافق على طبعه، على وجه الدقة؟ هل هو ترجمة أم تجميع أم شىء آخر؟ وهل هذا يهم؟ المؤكد أن المسألة لم تكن تهم المؤلف (إن كان من الممكن اعتباره مؤلفا) أو من تولى الطباعة، أو القراء عند نشر الكتاب أول مرة. إن **وفاة آرثر** نص يمثل إعادة سرد لحشد من المادة القصصية. إنه إعادة كتابة، وعلينا أن نتذكر فى هذه اللحظة أن أندريه ليفيفير كان يدعو، بصورة متزايدة، إلى وصف الترجمات بمصطلح آخر وهو "إعادة الكتابة"، وذلك أولا لرفع مكانة المترجم وثانيا لتفادى أوجه القصور فى مصطلح "الترجمة".

وإذا نظرنا إلى ذروة هذا العمل الضخم، أى وفاة آرثر فعلاً، وجدنا شيئًا بالغ الغرابة. لقد جُرح آرثر فى المعركة ضد موردريد، والسير بديڤير هو الشاهد الوحيد على وفاته، أثناء قيام ثلاث سيدات بحمله فى سفينة. والمرء قد يتوقع وصفًا مسهبًا للحظات آرثر الأخيرة، ولكن القصة تتناول نهايته فيما قد يكون عجالة سريعة:

وهكذا لم أجد قط كتابات عن آرثر تزيد على هذا فى الكتب المؤلفة، ولم أجد ما يزيد على موته المؤكد المذكور فيما قرأت قط، إلا أنه نُقل فى سفينة فيها ثلاث ملكات على هذا النحو؛... ولم أعثر قط على المزيد عن وفاة آرثر، غير أن السيدات أتين به إلى مكان شعائر دفنه، ويشهد على دفنه فى ذلك المكان ناسكٌ كان يومًا ما أُسْقُفًا لكنيسة كنتربرى، ولكن الناسك لم يكن يعلم علم اليقين أن المدفون كان حقًا جسد الملك آرثر، وهذه الحكاية هى التى أمر السير بديڤير، أحد فرسان المائدة المستديرة، بكتابتها.

هذه فقرة باهرة، فالمؤلف يزعم، فيما يبدو، أنه يستقى روايته من عدة مصادر، ويقول، فيما يبدو، إن هذه المصادر "صادقة" أى حقيقية على نحو ما. ولكنه يزعم أيضًا أن السير بديڤير، وهو شخصية خيالية، أمر بكتابة الحكاية. فأى حكاية يتحدث عنها؟ هل هى قصة موت آرثر التى زعم لتوه أنه استقاها من مصادر مختلفة؟ هل هى النص الذى يكتبه؟ أم تُرَاهُ يزعم وجود مصدر صادق آخر، أى وجود مصدر يمكن أن يُنْسَبَ آخر الأمر إلى بديڤير؟ ويا لها من طريقة عجيبة لإنهاء قصة وصل بناؤها إلى لحظة تحقيق العنوان وهو وفاة آرثر! أى إن مالورى يزعم وجود مصادر صادقة ثم يتعمد تشويش جميع الآثار التى

يمكن أن نقتفيها للوصول إلى تلك المصادر. ونحنْ القراء نتواطؤ مع هذا، لأنه من الحيل الجوهرية فى رواية القصص. وهى الحيلة نفسها التى يستخدمها هنرى جيمز فى روايته **زيادة الضغط**، على سبيل المثال، إذ يروى الراوى كيف أنه سمع قصة من شخص كان قد سمعها من المربية التى تعتبر بطلة القصة، وهى الحيلة التى يعيد بورخيس استخدامها المرة تلو المرة فى قصصه القصيرة، وبذلك يتعمد الطعن فى وجود حقيقة مطلقة أو مصدر لا يرقى إليه الشك.

فلنقل إذن إن هذه الحيلة الأدبية، أى المصدر المفترض الذى يستحيل على القارئ أن يتحقق من صدقه إطلاقًا، حيلة كلاسيكية كُتِبَ لها البقاءُ على مَرِّ القرون، وإنها من الأعراف القوية التى تستخدم فى الروايات البوليسية أو قصص الرعب على الدوام، باعتبارها قادرة على زيادة تشويق القارئ. وتُستَخدَمُ هذه الحيلة فى وفاة مالورى إطارًا للقصة كلها، وداخل القصة نفسها. والقارئ يعلم ويجهل أن مالورى لم يكن يترجم أى شىء، فالذى يحدث هو أننا نتواطؤ منذ البداية مع زعم الناشر أن مالورى انطلق فى عمله من مصدر صادق، ثم نسمح للمؤلف أن يتلاعب بنا من خلال مراحل القصة، حتى فى أصعب اللحظات، لحظة موت البطل.

وفكرة وجود مصدر صادق أو أصلى خارج النص من الحيل المعتمدة فى قص القصص. ومزاعم كون النص ترجمة صورة أخرى من صور هذه الحيلة، والعمل الملحمى الذى كتبه مالورى يفترض أن عند القراء وعيًا بمجموعة المواد الخاصة بأرثر والتى كانت قائمة من قبل بعدة لغات ويتناقلها الناس جيئة وذهابًا فى أرجاء أوروبا. وأما السؤال المطروح فهو إن كان لنا أن ندعو هذا النص ترجمة، فعلى الرغم أنه يفترض مُقَدَمًا وجود أصل فى مكان آخر ويزعم أنه ترجمة لذلك الأصل، فليس الأصل نصًا واحدًا بل مجموعة من المواد بلغات عديدة.

الترجمة الذاتية

ويقدم لنا ما يسمى بالترجمة الذاتية بُعْدًا آخر من أبعاد السؤال متى تكون أو لا تكون الترجمة ترجمة. كان المشهور عن صمويل بيكيت أنه يكتب بالفرنسية والإنجليزية، ويزعم أحيانًا أنه ترجم بنفسه نصوصه. وله مجموعة تتضمن أربع قصائد قصيرة نشرها عام ١٩٦١ بعنوان أربع قصائد، ونجد فيها النصوص الفرنسية والإنجليزية على صفحات متقابلة. وكون النصوص الفرنسية مطبوعة على الصفحات اليسرى يشير إلى أن القصائد كتبت أوّلاً بتلك اللغة. وتقول ملاحظة في الهامش للقارئ إن المؤلف هو الذي ترجم القصائد من الفرنسية.

والفوارق بين الصورتين الفرنسية والإنجليزية لهذه القصائد جذابة، ولكنني سوف أركز – في حدود ما ترمي إليه هذه المقالة – على سطر واحد فقط، فالقصيدة الرابعة في المجموعة بالفرنسية "ليت أن حبيبي يموت" تتكون من أربعة أسطر، يعبر الشاعر في السطر الأول منها عن تمنيه وفاة حبيبه، ويرسم السطر الثاني صورة المطر الهاطل على المدفن. والسطر الثالث يجعل المطر يتساقط في الشوارع التي يسير فيها الشاعر، وينتقل السطر الرابع إلى الحبيب الميت، ولكن في صورتين مختلفتين اختلافا عجيبًا، فالصورة الفرنسية تقول "وهو يبكي من كان يعتقد أنه يحبني"، والإنجليزية تقول "وهو ينعى أول وآخر من أحبوني". فالمعنى يختلف اختلافا كاملاً بين اللغتين. فهل تعتبر الصورة الإنجليزية ترجمة إذن؟ إن السطر الأخير لا يقتصر فيما يظهر على كونه إعادة كتابة، بل إنه يمثل إعادة تفكير كاملة في المفهوم الأصلي.

والطبعة التي تظهر فيها هذه القصائد تنص صراحة على أن الصورة الإنجليزية ترجمة، ولكن هذا الاختلاف في المعنى يجعلنا نسأل: هل نستطيع نسبة

أية سلطة على الإطلاق "للأصل"؟ بل إن لنا أن نسأل أيضا إن كان يوجد "أصـــل"، إذ إن طبع هاتين الصورتين جنبا إلى جنب يعنى أننا نقرأ النصين و"نتعامـــل" مـــع العلاقة الجدلية بينهما، ولو أنهما نشرا منفصلين لقرأنا أحدهما فقط ورضينا. ولكننا ما إن نسمعْ أن النص الإنجليزى ترجمة للنص الفرنسى حتى نواجه مشكلة "صدق "الأصل". ويتمثل أحد الحلول لهذه المعضلة فى إنكار وجود أى أصل هنا، ومن ثَمّ إنكار وجود ترجمة، بل افتراض أن لدينا صورتين للنص نفسه تصادف وحسب أن كتبهما نفس المؤلف بلغتين مختلفتين.

اختراع إحدى الترجمات

ولنتحول الآن إلى حالة تلقى الضوء على صعوبة تعريف الترجمة. ففى عام ١٨٨٠ نشر برنارد قواريتش كتابا بعنوان **قصيدة الحاج عبـــده اليـــزدى**، وتقـــول صفحة العنوان إن النص قد ترجمه وكتب حواشيه صديقٌ وتلميذ للمؤلـــف، وهـــو شخص يدعى ف. ب. ويزعم التصدير الموجه إلى القارئ أن النص "يهدف إلى أن يكون سابقًا لزمانه" ويشير إلى أن التفاصيل الخاصة بالقصيدة ومؤلفها مدرجة فـــى آخر الكتاب.

وهذه التفاصيل زاخرة إلى أقـــصى حـــد. فالقـــصيدة تـــشغل ٥٨ صـــفحة والحواشى ٤٠ صفحة أخرى. وتقول الفقرة الأخيرة فى الحواشى ما يلى:

> **هنا ينتهى نصيبى من العمل. ولقد كان، بـــصفة عامـــة، هـــانلاً. إذ إننى حذفت، كما يرى القارئ، فقرات شعرية منوعة، وغيرت ترتيـــب فقرات أخرى. ولم يُتَرْجمْ النصُ حرفيًا فى أى جزء منه، بل أُضفيت لمسة أوروبية مألوفة على الكثير من المشاعر التى رأيت أن طابعها الـــشرقى أكثر مما ينبغى. ولما كان البحر الشعرى الذى استعمله الحاج عبده هـــو**

البحر الطويل، فقد رأيت من المستحسن الحفاظ على هذه الخصيصة، وأن آتى بالقوافى الساذجة غير البارزة نفسها فى الأصل. فليعش وليزدد قوة!

(ف. ب.، ١٨٨٠)

والواقع أن النص لم يُترجمْ حرفيًا "فى أى جزء منه"، لأنه لم يترجم على الإطلاق. والتوقيع ف. ب. ليس إلا ريتشارد فرانسيس بيرتون، المترجم والمكتشف الجغرافى، والذى كان من أوائل علماء الأنثروبولوچيا (وعلماء السلوك الجنسى) ومن أكبر اللغويين الموهوبين فى زمانه. ونُشِرَتْ القصيدةُ بتوقيع ف. ب. (فرانك بيكر، الأنا الثانية له) فى ١٨٨٠ نفس العام الذى شهد نشر ترجمته للملحمة البرتغالية لوسيادا. وقد استغرقه مشروع الترجمة المذكور إلى الحد الذى جعله ينشر فى العام التالى دراسة عن مؤلف الملحمة "كامونيس" فى مجلدين، وتعليقًا على الملحمة. ولما كان مترجمًا لوذعيًا فلماذا اختار أن يخفى هويته باعتباره مؤلف **القصيدة** وأن يبذل ذلك الجهد الجبار فى اختراع شخصية وهمية لنفسه، بما فى ذلك تلك الحواشى التفصيلية؟

وزعمت زوجته إيزوبيل أنه كتب هذا "العمل الرائع"، على نحو وصفها له فى تصديرها لطبعة عام ١٨٩٤، فى عام ١٨٥٣ بعد عودته من مكة المكرمة. ولو كان هذا صحيحًا فإنه يكون قد كتبها قبل نشر **رباعيات عمر الخيام** التى ترجمها فيتزچيرالد وحظيت بشعبية هائلة بما يزيد على أربع سنوات. ولو صح هذا لكان بيرتون، لا فيتزچيرالد، هو الذى قدم التصوف الفارسى إلى القراء الإنجليز. ولكن فرانك ماكلين، الذى كتب سيرة حياة بيرتون، لا يصدق ذلك على الإطلاق. إذ يقول إن إيزابيل "تكذب كذبًا فاحشًا" فى جهودها الجبارة لإخفاء الحقيقة وهى أن بيرتون كتب هذا النص فى عام ١٨٨٠، ويقول إن فى النص أصداء لفظية من ترجمته لكامونيس، إلى جانب آثار من كونفوشيوس، ولونجفلو، وأرسطو، وپوپ، وداس كبير، وپالومبال، وبطبيعة الحال من فيتزچيرالد (ماكلين،

١٩٩٠). ويقول إن بيرتون لجأ إلى هذه "الفزورة" المعقدة لا لشيء إلا لأنه "شعر أن **القصيدة** سوف توزن جنبًا إلى جنب مع الرباعيات ويكتشف الناس أن القصيدة أقل وزنًا". ولكن الواقع يقول وحسب إن فيتزجيرالد كان شاعرًا أفضل من بيرتون.

ومن الصعب الحسم على وجه الدقة فى الفئة التى ينتمى إليها هذا النص. فلنا أن نصفه بأنه ترجمة كاذبة، وإن لم يكن الهدف، فيما يبدو، إدخال أى تجديد فى النظام [الأدبى] المستهدف. ولنا أن نصفه بأنه تزييف أدبى، ولكن ذلك لا يبدو كافيًا هو الآخر. فالذى لدينا كاتب قضى عمره فى ترجمة نصوص من ضروب منوعة من اللغات، وحاول تجربة كتابة نص كان من المحال أن يكتبه من داخل نظامه الأدبى الخاص. وإذن فلابد أن يعتبر ترجمة، لأننا إن لم نفعل لم نجد له مكانًا داخل النظام الأدبى الإنجليزى. وقد يعنى ذلك أنه يمكن وصفه بالمحاكاة، ولكن الحواشى المستفيضة التى لا تنحو نحو السخرية بأية حال ولا بد من أخذها مأخذ الجد، قد وُضعت، فيما يظهر، لإضفاء درجة أكبر من الصدق على القصيدة، وكذلك كى تسمح له بالكتابة بطريقة لم يكن النظام الأدبى الإنجليزى ليسمح بها، كما أن وصف العمل بالترجمة أتاح له إدراج الحواشى المفصلة التى استمتع، فيما يبدو، بكتابتها أقصى استمتاع، إذ لم يكن ليستطيع إلحاق مثل هذه الحواشى بعمل من إبداعه، وهكذا اضطر إلى التظاهر بأنه شخص يختلف عمن أبدع نصه الخاص حتى يقدم ذلك النص بالطريقة التى أرادها.

أدب الرحلات والترجمة

أدى النجاح الهائل لأدب الرحلات، خصوصًا فى البلدان الناطقة بالإنجليزية إلى الزيادة المطردة فى دراسته، فقد لفتت البحوث فى مذهب ما بعد الاستعمار الأنظار إلى الخطاب الإمبريالى المضمر فى كمٍّ كبير من أدب الرحلات، ما

دام كتّابُ هذا الأدب يرسمون صورهم للثقافات الأخرى للاستهلاك المحلى، وبذلك يضعونها فى موقع "الآخر". وقد يبدو وصف إحدى الرحلات بريئا، لكنه يتسم دائمًا ببُعْد أيديولوچى، إذ إن الرحالة يعالج مادته من منظور معين، ألا وهو منظور غير المنتمى إليها (على الأقل خلال زمن الرحلة ومكانيا)، ويوجه ما يكتبه إلى الجماعة التى ينتمى إليها فى وطنه. ويلخص مادان ساروپ، انطلاقا من مذهب إدوارد سعيد، التناقض الكامن فى أدب الرحلات قائلاً:

من المهم، من ناحية معينة، أن يترك المرء وطنه للدخول فى ثقافة الآخرين، ولكن ذلك، من ناحية أخرى، لا يرمى إلا إلى عودة المرء إلى ذاته ووطنه، فيحكم على خصائصه ونقائصه ويضحك منها. فالأجنبى يصبح، بتعبير آخر، الشخص الذى يُفَوِّضُ إليه ذهن الفيلسوف ذى النظرات النفاذة الساخرة، أى قرينه أو قناعه.

(ساروپ، ١٩٩٤)

ومن الجوانب الجذابة بصفة خاصة لفك الشفرة المعقدة لأدب الرحلات الدور الذى تنهض به الترجمة، فما دامت النصوص موجهة إلى القراء الذين يُفترض أنهم محرومون من الاطلاع على الثقافة التى يصفها الرحالة، فلا بد أن يشير النص إلى الاختلاف اللغوى. ومن ثم فإن من الحيل الشائعة استخدام الإنجليزية "الهجين" [خصوصًا فى الشرق الأقصى]. ففى وصف ردموند أوهانلون للرحلة التى قام بها مع چيمز فينتون لجبال بورنيو [فى إندونيسيا] نجد أن المرشدين السياحيين يتكلمون لغة إنجليزية ناجمة بوضوح من خيال الكاتب الملتهب، كما تبين هذه الفقرة:

"اسمع يا ليون. ما هذه الأشياء بحق الجحيم؟"

فقال ليون "ممتازة. نحفظها فى الملح حتى نبلغ هذا المكان البعيد. إنها

الثعابين الصغيرة التى تعيش داخل الأسماك. ما تسميها؟"

وقلت "ديدان! يا ربى!"

فقال ليون "ديدان يا ربى. ممتازة"

(أوهانلون، ١٩٨٤)

القصد هنا رسم صورة فكاهية لاثنين من الأوروبيين اللذين يُضطران إلى مواجهة أهوال الأطعمة غير المألوفة، وهو من المقومات الكلاسيكية لجانب كبير من أدب الرحلات. ولكن اللغة الإنجليزية غريبة، وتبدو ضربًا من اللغة المخترعة التى يُقصد بها الإشارة إلى أن المتحدث أجنبى، وهى حيلة تُفصح عن أقصى درجات التعالى، وترمى إلى نقل الإحساس بأن الحوار صادق، وتذكير القارئ بأن المتحدث يستخدم شكلاً غير مألوف من اللغة الإنجليزية. وأما احتمال كونها تسجيل صادق للُغة الإنجليزية التى يستخدمها مواطن من بورنيو فأمر مشكوك فيه.

وفى النماذج الأخرى من أدب الرحلات قد نجد حوارات تتضمن إشارات مماثلة إلى الطابع الأجنبى، أو ربما كُتِبتْ بالإنجليزية المقبولة التى تفترض لونًا من ألوان الترجمة. وكثيرًا ما يسجل كتاب أدب الرحلات حوارات يزعمون أنها دارت بينهم وبين سكان بلدان أخرى، وفى بعض الحالات يَعْبُرُ الرحالة حدود بلدان كثيرة، ويقابل من يتحدثون بلغات مختلفة قد تزيد على عشر لغات، ولكنها تظهر فى النص مكتوبة بالإنجليزية. أضف إلى هذا أن الرحالة فى الأماكن المنعزلة يصادف، كما هو واضح، من يتكلمون لهجات محلية، وبعض كتاب أدب الرحلات يتفاخرون بأنهم تحدثوا مع الكناسين وسائقى الجمال والفلاحات العجائز. والسؤال إذن ما اللغة التى يُفترض أن الحوار يمثلها.

والوصف الكلاسيكى الذى يقدمه روبرت بايرون للرحلة التى قام بها مع رفيقه كريستوفر بحثًا عن نماذج العمارة الإسلامية المبكرة فى بلاد الفرس وأفغانستان، فى كتابه **الطريق إلى أوزيانا**، يستخدم شتى الاستراتيجيات للإشارة إلى أن الحوارات مترجمة على نحو ما. فأحيانًا يستخدم الإنجليزية الهجين، وأحيانًا يوحى بأن المتحدث يعرف الإنجليزية ويكتب الحوار بالإنجليزية الصحيحة، وفى إحدى الحالات يقدم الحوار بالفرنسية. ولكننا نجد أيضًا شتى ضروب الحوار المكتوب بالإنجليزية الصحيحة وإن كان الظاهر أنه دار بلغة أخرى. ومن نماذج هذا اللون الحوار الذى يدور أثناء الزيارة لمسجد فى مدينة مشهد. فالرجلان يجتهدان فى التنكر ويصبغان وجهيهما بلون قاتم، ولكن كريستوفر لديه لحية ذات لون فاتح، والدليل يبتكر له أسلوبًا لإخفائها، قائلاً:

> **هَمَسَ دليلنا إلى كريستوفر قائلاً "تَمَخَّطْ من فضلك"**
>
> **"لماذا؟"**
>
> **"أطلب منك أن تَتَمخَّط. ضع منديلك على أنفك وتمخط. لا بد أن تُخْفى لحيتك"**
>
> **(بايرون، ١٩٣٧)**

ويطيع الرجلان أوامر دليلهما، الذى يخاطبهما بلغة ناظر مدرسة إنجليزى، ويدخلان المسجد. ويقدم إليهم الدليل مزيدًا من التعليمات، بالنبرة الآمرة نفسها:

> **وهمس دليلنا قائلاً "والآن نقترب من الباب الرئيسى. سوف أخاطبك يا مستر بايرون عندما نخرج. وأما أنت يا مستر سايكس فأرجوك أن تتمخط وتسير خلفنا". ونهض الحراس والبوابون ورجال**

الدين إجلالاً عندما شاهدوه مقبلاً، وكان يبدو منهمكًا كل الانهماك في حديثه الذى كان يشبه المونولوج الذى تقوله المأجورة التى تتولى تنظيف المنزل، وكانت نبرات الكلمات الفارسية رائعة إلى الحد الذى أبهجنى فأبديت اهتمامًا صادقًا به. "وهكذا قلت له قرقر قرقر قرقر قرقر. فرد على قائلاً تقول قرقر قرقر؟ فأجبت إننى قلت قرقر قرقر. فقال لى قرقر قرقر فقلت إننى قلت قرقر! قرقر قرقر قرقر قرقر..." وكل فرد انحنى. وألقى دليلنا نظرة من فوق كتفه ليرى أن كريستوفر كان يتبعنا، وخرجنا فركبنا سيارة بالأجرة، وسرعان ما كنا نحك وجوهنا فى الفندق لإزالة الصبغة قبل العودة إلى القنصلية.

وللقارئ الحق فى أن يتساءل عما يحدث هنا. تُرى هل يتكلم الدليل بالإنجليزية، وهى فعلاً إنجليزية صحيحة، على الرغم من وجوده فى موقف خطر حيث يسعى لإخفاء حقيقة الإنجليزيين؟ وأما حين كان يتكلم بالفارسية، وهو الذى نفترض حدوثه حتى يخدع الحراس والبوابين ورجال الدين الذين يراقبون ما يجرى، فما الذى عسانا أن نستنبطه عن مدى فهم المؤلف لما يقوله؟ والسؤال باختصار ما مدى الصدق الذى يمكن أن نجده فى هذا الحوار؟

ويُقَدِّمُ هنا عنصر الصدق، أى الوصف الصادق الذى يقدمه الرحالة لما يراه، باعتباره من العناصر الأساسية فى أدب الرحلات، فالقراء مدعوون إلى المشاركة فى خبرة حدثت فى الواقع. وعندما نقرأ وصفًا لرحلة ما، فنحن لا نتوقع أن نقرأ رواية من الروايات بل نتوقع أن المؤلف سوف يُوَثِّقُ خبراته بثقافة أخرى، ولكن اختراع الحوارات يَكْثُر إلى الحد الذى يبدأ معه انحلال عنصر الصدق. ونستطيع أن نقول إن أحد الأسس التى يقوم عليها أدب الرحلات يستند إلى التواطؤ بين الكاتب والقارئ بصدد فكرة الصدق، أى إن القارئ يوافق على "تفعيل التكذيب" ومسايرة ما يتظاهر الكاتب به.

وفى عام ١٩٩٠ نشر وليم دالريمـــپـــيل وصفه الخاص لرحلة قام بها فـــى وسط آسيا. عنوانها **فى زانادو: البحث**. ويقفو دالريمـــپـــيل خطى بايرون، فيحكى كيف سافر مع صديقته عبر حدود بلدان مختلفة، ويقدم تفاصـــيل عـــدة حـــوارات فكاهية مع المسؤولين ورجال الشرطة. وفى مرحلة من المراحل، فى مدينة "ساوه" فى إيران، يحكى كيف أنه أقنع أحد رجال الشرطة بأن يثق فيـــه بإطلاعـــه علـــى بطاقة مكتبة جامعة كيمبريدچ، إذ انبهر بها المسؤول الأجنبى إلى الحد الذى جعلـــه يتجاهل الروتين الحكومى تجاهلاً تامًا. والمؤلف يقدم لنا هذه الحادثة التـــى تنتمـــى بوضوح شديد إلى تقاليد الكتابة الإمـــپـــريالية الفكهة، باعتبارها صـــادقة، شـــأنها شأن الحوار الذى نجده فى آخر الكتاب عندما يقف الرحالان "علـــى مـــسافة مـــن كيمبريدچ تبلغ نصف محيط الكرة الأرضية" ويصف المؤلف الموقع الـــذى يقـــول كولريدچ إن قبلاى خان بنى فيه قصره:

وفى الوادى، بجـــوار الـــسيارة الچيب، وقـــف المغـــول يهـــزون رؤوسهم. وعندما تقدمنا نحوهم، وضع مندوب الحزب أصبعه السبابة فى فوده وحركه حركة دائرية ثم غمغم بكلمات باللغة المغولية. ثم ترجمهـــا لنا قائلاً "مجانين. الإنجليز مجانين إلى أقصى حد". وقالت لـــويزا ونحـــن نعود إلى السيارة "أعتقد شخصيًا أنه قد يكون فعلاً على صواب".

(دالريمـــپـــيل، ١٩٩٠)

إن أعراف أدب الرحلات تدعونا إلى قبـــول محادثـــات مـــن هـــذا النـــوع باعتبارها حقيقية لا وهمية، ونحن دائمًا غير واثقين من قضية اللغة: هل يمكـــن أن يتمتع هؤلاء الرحالة بهذه المعرفة اللغوية الفائقة التى تمكنهم من محادثة أى فـــرد وكل فرد أثناء عبورهم القارات؟ أم تراهم يقـــابلون دائمـــا وبمحـــض المـــصادفة أشخاصًا من أهالى تلك البلدان الذين يتكلمون الإنجليزية بطلاقة بل ويجيدونها إلـــى

حد استخدامها فى الفكاهات والإشارة إلى ما تقتصر معرفته على الإنجليز؟ إن هذه المحادثات تقدَّمْ إلينا باعتبارها حقيقة وصادقة. فإذا كان المقصود أنها وقعت فعلاً، فإن صفة الصدق ينقلها اتخاذها مظهر الترجمة. ومن ناحية أخرى، نرى أن اتخاذها مظهر الحوارات المترجمة قد يقتصر الهدف منه على تشويش الخطوط الفاصلة ومنع أى أحد من استنتاج حدوث محادثة أصلاً أم لا. والمطلوب من القراء أن يؤمنوا بصدق حكايات كُتّاب أدب الرحلات، ولكن هذا يعنى بذل جهد متعمد للإبقاء على الغموض الذى يكتنف مسألة المقدرة اللغوية، ونحن نتواطأ مع الإيحاء بأن الرحالة يستطيع أن يحادث أى فرد، فى أى مكان فى العالم، وأن يسجل محادثاته فى صورة الأقوال المباشرة.

الترجمة الوهمية

تعتبر الترجمة المفترضة من الأعراف التى يستخدمها كُتّابُ أدب الرحلات لإضفاء طابع الصدق على ما يصفونه. ومن الأعراف الأخرى التى يستخدمها هؤلاء الكتاب عَرَضًا، ويستخدمها كتاب القصص الخيالية على نطاق أوسع، استخدام علامات فى النص للإشارة إلى أن الحوار يدور بلغة أخرى. ونشير بصفة خاصة إلى أحد الأعراف التى نشأت فى القرن التاسع عشر، ألا وهو استخدام اللغة الإنجليزية السائدة فى العصور الوسطى بحيث تدل هذه اللغة على أن المتحدثين لا يستخدمون الإنجليزية إطلاقًا.

وكان استخدام هذه الإنجليزية القديمة للإشارة إلى أن المحادثة كانت تجرى بلغة أخرى من الحيل المفضلة لمؤلفى القصص الخيالية الإمبريالية مثل رايدر هاجارد. ورواية ألان كواترمين التى كتبها هاجارد (١٨٨٧) تتضمن نماذج ممتازة. ونجد فى الرواية أن كواترمين الذى يحكى القصة رجل هرم يحاول أن

يتجاوز محنة وفاة ولده، فيقوم برحلة إلى إفريقيا مع أصحابه الموثوق بهم، وهم السير هنرى كيرتيس، والكابتن چون جود، ومقاتل من إحدى قبائل الزولو يدعى أمسلوپوجاس، وبعد سلسلة من المغامرات الأليمة، يصلون إلى مملكة مجهولة تحكمها ملكتان، الأولى تدعى نايليپثا، وهى ملكة صالحة شقراء زرقاء العينين، والثانية تدعى سوريس، وهى فاسدة سوداء الشعر. وأول ما يفعلونه حينما يصلون وينزلون من القارب الذى أقلهم هو قتل بعض أفراس النهر فى المياه الضحلة المجاورة للمدينة الكبيرة، وبذلك يقترفون إثم تدنيس المقدسات؛ لأن أفراس النهر مقدسة فى تلك المملكة، وهو ما يجر عليهم الكراهية الشديدة من جانب رئيس الكهنة، "أجون"، الذى يريد قتلهم. وتقع الملكتان فى غرام السير هنرى، ولكنه لا يبادل الحب إلا نايليپثا. وتتآمر سوريس مع أجون على قتل الدخلاء، ولكن المؤامرة تفشل ويتفق السير هنرى ونايليپثا على الزواج آخر الأمر. وتُقدِّمُ لنا لحظةُ اتخاذ هذا القرار نموذجًا واضحًا لاستخدام الترجمة المضمرة فى النص. لقد هُزم أجون، ولابد من اتخاذ قرار بشأن مصيره:

قال السير هنرى "كنت أقول.. ما دمنا سوف نحبسه، فلنا أن نطلق سراحه أيضًا، إذ لن يفيد بشىء هنا". وألقت عليه نايليپثا نظرة غريبة وقالت بصوت حاد جاف "ذاك اعتقادك يا مولاى؟" وقال كيرتيس "ماذا؟ لا.. لا أرى أى نفع فى بقائه". ولم تقل شيئًا وإن ظلت ترمقه بنظرات تنم على الحياء والعذوبة معًا. ثم أدرك مرماها أخيرًا، وقال فى نبرات مرتجفة "أرجو الصفح يا نايليپثا. تُراكِ تعنين أنك تريدين الزواج منى الآن؟" وجاء ردها بسرعة قائلة "كلا! لا علمَ لى، وليَفْصِلْ مَوْلاىَ فى الأمر، فإن كانت هذه مشيئةَ مَوْلاىَ فالكاهنُ حاضرٌ ومَذْبَحُ الهَيْكَلِ قَائِمٌ".

(هاجارد، ١٨٨٧)

والمقصود باستخدام اللغة الشبيهة بلغة العصور الوسطى [الموازية للغة التراثية هنا – المترجم] أن تشير إلى أن الحوار مترجم، من لغة زو– قندى، وهى اللغة التى يُفترض أن الأهالى يتكلمونها. ونايليپثا تستخدم هذه اللغة فى كل الأحوال، ولكن السير هنرى يتحول من الإنجليزية الصريحة المباشرة إلى ما يشبه لغة العصور الوسطى، للدلالة على أنه انتقل إلى لغة زو– قندى. أضف إلى ذلك أن الرواية تبين بوضوح شديد أن الإنجليزية الصريحة هى اللغة المفضلة إلى أقصى حد. وعندما تبدأ مراسم الزواج، يلاحظ كواترمين أن نايليپثا تصغى بتركيز إلى كلمان أجون، "خشية أن يعمد الكاهن إلى الخداع فيعكس وضع الابتهالات بحيث تنتهى المراسم بطلاقهما بدلاً من زواجهما". وحالما تصل المراسم بلغة زو– قندى إلى نهايتها، يعرض كواترين أن يقرأ الصيغة الإنجليزية لمراسم الزواج، وهو العرض الذى يعلن العريس على الفور قبوله، مشيرًا إلى أنه لا يشعر بأن "نصف الزواج قد تحقق".

واللغة ذات دلالة بالغة فى هذه الرواية، فالإنجليزية تبدو لغة الأمانة والأدب والنبل، وأما زو– قندى فهى لغة أجنبية، وكونها "أجنبية" (ومن ثم فهى غير صادقة، ومخادعة وغامضة) يشار إليه بالطابع الوهمى للعصور الوسطى، واستخدامها مثل استخدام الإنجليزية الهجين "الوهمية"، استراتيجية نَصيَّة بالغة الدلالة؛ لأنها تعنى ضمنا الحط من شأن اللغة الأجنبية ومن يتحدث بها، وتوحى بأنهما أدنى فى المكانة والذكاء وشتى ألوان الصفات الأخرى من الإنجليزية. والسرعة التى انتقلت بها هذه الاستراتيچية إلى أدب الرحلات جديرة بالمزيد من البحث، كما أنها تثير أسئلة مهمة عن شفافية تصوير كاتب أدب الرحلات لطبيعة "الآخر" من خلال اللغة.

النتائج

وأما ما يجوز لنا أن نستنبطه من هذا الاستقصاء الموجز لأنماط "الترجمة" التى تعتبر إشكالية فهو أن هذه الفئة من فئات الترجمة غامضة وغير مفيدة،

وهو ما يصدق على حالنا منذ زمن بعيد، فإليه ترجع كل المهاترات حول البتّ في الفرق بين صور "الاقتباس" و"أشكال النصوص" المترجمة، و"ضرورة المحاكاة"، والتجادل حول درجات الأمانة أو الخيانة، والانشغال بفكرة "الأصل" إلى درجة اليوس.

ولكن الناس في العصور الوسطى كانوا يتمتعون بموقف أكثر انفتاحًا إزاء الترجمة، ولم يكن الكتاب يعملون، فيما يبدو، في إطار المقابلة الثنائية بين الترجمة والأصل، بل في إطار من المرونة التي تكسب كلاً من هذين المصطلحين ظلال معانٍ؛ كثيرة منوعة. والواقع، على نحو ما كثر التدليل عليه، أن مفهوم الأصل من ثمار الفكر في حركة التنوير الأوروبية، فهو اختراع حديث، ينتمي إلى عصر ماديّ، ويحمل في طياته شتى الدلالات التجارية المضمرة الخاصة بالترجمة، وبالأصالة وملكية النص.

فلا يمكن لرواية مالوري وفاة آرثر أن توصف بأنها ترجمة، من جانب معين، لأنها لا تعتمد على نص مصدري صريح، ولكنها لا يمكن أن توصف أيضًا بأنها نص أصلي بسبب وجود مجموعة في الواقع من المواد المصدرية التي أقام مالوري روايته على أسسها. والمؤلف يلعب بهذا الانقسام، فيوحي على الدوام بأن يلتزم "بأصل" المؤلف الفرنسي، من دون أن يوضح قط من هذا المؤلف أو ما هذا الأصل.

ويزداد تعقيد مشكلات ما يعتبر ترجمة وما لا يعتبر ترجمة حين ننظر في الترجمة الذاتية والنصوص التي تَزْعُمْ أنها تُرْجِمَتْ من مصادر غير موجودة. فالترجمات الذاتية التي قام بها بيكيت من المحال أن تكون ترجمة مهما اشتط بنا الخيال أو طبقنا أيًا من التعريفات الموجودة للتعادل. ولكن كونها ترجمة منصوص عليه بوضوح، ومن ثم فلابد أن تأخذ أية قراءة ذلك في حسابها. **وقصيدة** بيرتون تزعم أنها ترجمة، بل ترجمة علمية، لكنها ليست كذلك. أم تُراها كذلك؟ فللمرء

الحق فى أن يحدس أنه لم يكن ليكتبها على الإطلاق لو لم يكن أحاط باللغة العربية إحاطة كاملة وحاول جاهدًا أن يكتب نصّهُ العربى الخاص باللغة الإنجليزية. لقد كان بيرتون فى الواقع يخترع عمله الخاص باعتباره ترجمة.

والنوع الأدبى الذى يتمتع بشعبية جارفة، أى أدب الرحلات، تقع الترجمة فى صُلبه. ولكن أى نوع من الترجمة؟ هل تترجم الحوارات الفعلية إلى اللغة الإنجليزية، أم تُترجم الإنجليزية العرجاء إلى إنجليزية صحيحة تيسيرًا لقراءتها؟ أم تُرى تقدمُ إلينا حواراتٌ وهمية تمامًا باعتبارها ترجماتٍ مضمرةً إثباتًا لصدق المؤلف؟ إن مسألة الصدق جوهرية هنا، ما دام صدقُ المؤلف نفسه معرضًا للخطر. ودعوة الكاتب قراءه إلى التواطئ مع فكرة قيامه بالترجمة تدعم صدقه.

وتعود قضية الصدق إلى الظهور عندما ننظر فى حوار بلغة إنجليزية غير سليمة فى أدب الرحلات أو فى الروايات، ألا وهو الحوار الذى يُقدّمْ باعتباره ترجمة من دون النص قط على ذلك. وهنا توسم فئة الترجمة باستعمال نمط خاصٌ من اللغة، وتستخدم فكرة الترجمة فى تأكيد النوايا الطيبة للراوى، الذى يقدم إلينا فيما يبدو نصًا دون وساطة. ويتجاوز هاجارد ذلك ليوحى بتفوق اللغة الإنجليزية، عندما يقابل بين لغة القرون الوسطى الزائفة، بوضوح، وهى تحل محل اللغة الأجنبية، وبين الصراحة والأمانة للغة الإنجليزية المستخدمة فى الحياة اليومية. وإمكان استخدام فكرة الترجمة بهذه الصورة الصارخة فى التلاعب الأيديولوچى أمر له مغزاه.

كانت نقطة الانطلاق فى هذا المقال ازدياد الإحساس بالقلق إزاء تعريفات الترجمة، وخصوصًا بالكلام ذى المسحة الأخلاقية عن الأمانة والخيانة. ويساعدنا جديون تورى بمفهومه عن الترجمة الكاذبة. لكننا ما إن نبدأ فى تأمل كيف يستخدم الكُتّابُ مصطلحات الترجمة وفكرة وجود "أصل" أصيل فى موقع ما خلف النص الذى أمامنا حتى يصبح السؤال عن "متى تكون الترجمة ترجمة ومتى لا تكون

كذلك" سؤالاً تزداد إجابته صعوبة. وربما نجد فائدة أكبر فى النظر إلـــى الترجمـــة لا باعتبارها فئة مستقلة ولكن باعتبارها مجموعة من الممارســـات النـــصية التـــى يتواطؤ فيها الكاتب والقارئ. ويوحى هذا بأن على مبحـــث الدراســـات الأدبيـــة، ومبحث تحليل الكلام [أو تحليل الخطاب] بصفة خاصة أن يعيد النظر فى الترجمة، إذ إن فحص الترجمة باعتبارها مجموعة من الممارسات النصية لم يحظ إلـــى الآن باهتمام كبير. ويرجع السبب فى هذا بلا شك إلى أننا انشغلنا انـــشغالاً أكبـــر ممـــا ينبغى بالمعارضة الثنائية داخل نموذج الترجمة، واهتممنا اهتمامًا أكبر مما ينبغـــى بتعريف وإعادة تعريف العلاقة بين الترجمة والأصل. وحتى عند الطعن فى نموذج الأصل المهيمن والترجمة الخاصة له، فسوف تبقى فكرة وجود نوع ما من الأصل المهيمن، سواء كان ذلك باللغة المصدر أو اللغة المستهدفة. لقد حان الوقت لتحرير أنفسنا من القيود التى كبلّنا بها مصطلح الترجمة، والإقرار بـــأن لـــدينا مـــشكلات عويصة فى تحديد المعنى الدقيق لمصطلح لايزال مراوغًا لنـــا، فـــسواء اعترفنـــا بالحقيقة أو أنكرناها، فلقد دأبنا على التواطئ مـــع أفكـــار بديلـــة عـــن الترجمـــة طيلة حياتنا.

الفصل الثالث

ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافى: بعض ترجمات ملحمة الإنيادة بالإنجليزية

أندريه ليفيڤير

تهدف معظم النصوص التى تترجم اليوم، فى عصرنا الحالى، إلى توصيل المعلومات، سواء كانت عن الكمبيوتر أو السيارات ومضخات نقل السوائل وما شابه ذلك. وتهدف ترجمات أخرى – وهى الآن أقلية، وإن لم تكن دائما كذلك – إلى تنشيط دورة رأس المال الثقافى. والفرق بين المعلومات ورأس المال الثقافى بالمعنى الذى قدم بيير بورديو المصطلح الأخير به يمكن صوغه بإيجاز فيما يلى: المعلومات هى ما تحتاجه لأداء عملك على المستوى المهنى، ورأس المال الثقافى هو ما تحتاجه حتى يرى الناس أنك تنتمى إلى "الدوائر الصحيحة" فى المجتمع الذى تعيش فيه.

ويمكن أن يقال إن الهدف من نمط ثالث من الترجمات يقع على مستوى التسرية عن النفس، فلهذا الغرض يترجم المترجمون الروايات ويدور الحوار بين الممثلين فى الأفلام السينمائية أو يطبع على الشاشة، كما يمكن أن يقال إن الهدف من نمط رابع من الترجمات هو محاولة إقناع القارئ بالقيام بعمل معين، لا بغيره. ويستند هذا التمييز غير الدقيق بين الأنماط الأربعة للترجمة إلى وجود أربعة أنماط من النصوص بصفة عامة. وهذا تقسيم أوّلىّ إلى حد بعيد، بطبيعة الحال، ومن

أسباب ذلك التى لا يستهان بها أن كثيرا من النصوص التى تنقـل المعلومـات أو تسعى إلى الإقناع تحاول أيضًا أداء ذلك بأسلوب يتضمن بعض التسرية، وأن كثيرًا من النصوص التى تُكْتَبُ أساسًا للتسرية عن القـارئ يمكـن القـول بأنهـا تقـدم معلومات أيضًا بل وتنجح فى بعض الأحيان فى الإقناع بالقيام بعمل ما.

لكننى سوف أركّز فيما يلى على النمط الثانى من النصوص/ الترجمات، أى النصوص التى قد يكون هدفها الأساسى تقديم معلومات، أو التسرية، أو مزيجًا من هذا وذاك، أو محاولة الإقناع، ولكنها تحظى بالاعتراف بها باعتبارها تنتمى إلـى "رأس المال الثقافى"، لثقافة معينة، أو "للثقافـة العالميـة". ورأس المـال الثقـافى المذكور يُنقل ويُنشر ويُنظَّم بعدة وسائل من بينها الترجمة، لا فيما بين الثقافات فقط بل أيضًا داخل إطار الثقافة الواحدة. ولقد شهد تاريخ الترجمة محاولات لنقل رأس المال الثقافى على نطاق واسع، كما حدث فيما يسمى "مدارس الترجمة" فى طليطلة (بإسـپـانيا) أو فى بغداد، ومثل سياسات محمد على الرامية إلى إدخـال العلـوم والفنون والآداب والتكنولوچيا الفرنسية فى مصر فى القرن التاسع عشر، ولكننـى لن أتعرض هنا لهذه المحاولات بل سوف أرصد حظوظ بعض ترجمـات ملحمـة **الإنيادة** التى كتبها فيرجيل، إلى اللغة الإنجليزية، وإن لم أعتزم، علـى الإطـلاق، رصد "تاريخ" الترجمات الإنجليزية لهذه الملحمة، مهما يكن تقريبيًا، إذ إننى أريـد أن أُبَيِّنَ وحسبُ كيف يمكن الاستفادة من مفهوم رأس المال الثقـافى فـى دراسـة الترجمة الأدبية.

إذن فالرأسمال الثقافى هو رأس المال الذى يستطيع المثقفـون إلـى الآن أن يزعموا امتلاكه، بل وإلى حد ما، أن يتحكموا فيه، بخلاف رأس المال الاقتـصادى الذى لم يعد معظم المثقفين قادرين على الـزعم – مجـرد الـزعم – بامتلاكـه. فالرأسمال الثقافى هو ما يجعلك مقبولاً فى مجتمعك عند انتهـاء عمليـة التكيـف الاجتماعى المعروفة باسم "التعليم". وحتى إن كنت من علماء الذرة أو تمارس مهنة

بالغة التخصص، فالمجتمع يتوقع منك القدرة على المشاركة فى مناقشة موضوعات معينة، من رمبرانت إلى فيليب روث، ومن واتو إلى ڤتجنشتاين.

كان القرن السابع عشر يعتبر أن الإحاطة بشعر ڤيرچيل، لا بملحمته **الإنيادة** وحسب، من رأس المال الثقافى، بل فى قلب ذلك المفهوم نفسه، أو قريبا منه. ولم يعد ذلك الافتراض من البديهيات فى عصرنا الحالى. ويقول ديڤيد ويست (١٩٩٠) المترجم الأخير **للإنيادة** فى مقدمته، بنبرة المدافع عن عمله إلى حد ما، إن النص الذى ترجمه "لم يعد من النصوص التى عفى عليها الزمن" (ص ٨). وعبارته ذات وقار شديد من شأنه أن يجعل قوة تأكيده نفسها تشير، على الأقل، إلى بعض الشكوك الباطنة. ولكن بعض المترجمين المحدثين يلجأون إلى القياس، فيقيمون الصلات بين بعض جوانب الأصل وجوانب الزمن الذى يعيشون فيه، وغرضهم إقناع القراء بأنهم لن يضيعوا وقتهم، وأن قراءة ما يرونه "نصًا عتيقًا"، لولا أنه لا يزال يُعتبر رأس مال ثقافى، قد تثبت فائدتها لهم آخر الأمر. وعلى سبيل المثال نجد أن روبرت فيتزچيرالد (١٩٩٠) يقول للقارئ إنه قرأ الإنيادة "فى الشهور الأخيرة للحرب العالمية الثانية" (ص ٤١٤) ويضيف قائلاً "إن معركة أكتيوم التى خاضها سلاح البحرية عندنا وقعت قبل الظهر بوقت طويل" (ص ٤١٤) أى إنه يربط ما بين المعارك الفاصلة فى الحرب الأهلية بين أنطونيو وأوغسطوس وبين الحرب فى المحيط الهادئ، ويضيف أيضًا "إن عمليات الانزال البحرى ستكون فى جزيرة هونشو، ولسوف أكون هناك. وتزيد أهمية ذلك عن المتعة الأدبية" (ص ٤١٤). ويأخذنا رولف همفريز (١٩٥٣) إلى سنوات ماكارثى، فيطرح بعض الأسئلة الإنكارية مثل "ما نوع هذه الدعاية التى تجعل الأعداء، بصفة عامة، أشد جاذبية وتنوعًا وأقدر على إثارة التعاطف معهم مما نحن عليه؟" (ص ٨) ومثل "فلا ينبغى لمنظمة وطنية من نوع ما التحقيق مع هذا الكاتب المُخرِّب، الذى يتلقى المال سرا من إحدى الدول الأجنبية" (ص ٩)؟ وأما ألن

ماندلبوم (١٩٨١) فهو الذى يربط بين ترجمة الملحمة وحرب ڤيتنام قائلاً "إن السنوات التى قضيتها فى هذه الترجمة وسَّعت من نطاق ذلك الاستياء الشخصى؛ فإن هذه الدولة (التى لم أعد أستطيع أن أشير إليها، بسبب حرب ڤيتنام، باسم "المجتمع" فهو لفظ برئ) قد فعلت ما لم نكن نتصوره وجاءت بالبشاعة نفسها" (ص ١١). وأما الحرب فى البوسنة وفى رواندا، والتطهير العرقى، فلابد أن تنتظر الترجمة التالية، ولكننى واثق كل الثقة أنها سوف تجد لها مكانا ما فى مقدمة الترجمة.

وأما أصحاب الترجمات الأولى **للإنيادة**، من جاڤن دَجْلاس إلى چون درايدن ومن تلاهما، فلم يكونوا بحاجة إلى إدراج مثل هذه الأقوال فى مقدماتهم، بل ولم تكن جماهير قرائهم تتوقع منهم ذلك، لأن ڤيرچيل كان يمثل لهم رأس مال ثقافى، بل رأس مال من الطبقة الأولى، وإن لم يكن السبب مقصورًا على كونه ڤيرچيل إذ يقول چون جيلورى (١٩٩٣) إن الرأسمال الثقافى، فى المقام الأول، "رأس مال لغوى، فهو الوسيلة التى يصل بها المرء إلى معرفة لغة يقبلها المجتمع ويقدرها خير تقدير" (ص ٩). وفى زمن درايدن كانت اللاتينية لاتزال قادرة على أن تزعم كونها تلك اللغة، على عكس ما أصبحت الحال عليه قطعًا فى زمن همفريز. وهكذا فإن ترجمة ڤيرچيل كانت تعنى، من زمن درايدن حتى سنجلتون، جعل اللاتينية – بصورة ما – فى متناول أيدى قرائك، وسوف يتضح أن عدة أشكال قد ابتُكِرَتْ لتحقيق ذلك، ولكن هذه الأشكال كانت تشترك فى ظاهرة واحدة، أى إنها كانت تمثل أنماطًا من الترجمة التى لا تحاول أن تحل محل الأصل، بل أن تستكمله، فى حين أن الترجمات الحديثة تسعى أساسًا لاحتلال مكانه. كانت عدم معرفة ڤيرچيل فى زمان ڤيرچيل يمكن أن تعنى استبعاد الفرد من المجتمع الراقى، بصفة خاصة، كما كان يمكن أن تعنى أيضًا للطبقة البورچوازية الناهضة، وهو الأهم، الاستبعاد من "التعامل"، بكل معانى هذه الكلمة مع المجتمع الراقى. وأما

الجهل باللاتينية، من ناحية أخرى، فكان من المؤكد أن يعني الاستبعاد، والحرمان من الاستفادة لا من "التعامل" بالمعنى التجاري الواضح للكلمة بالضرورة. ولكن من الحراك الاجتماعي الذي كان يطمح إليه الذين يشاركون في ذلك الضرب من التعامل، أي الحصول على "الفوائد الثقافية والمادية التي ينالها من أصاب قدرًا من التعليم العالي" (ص ٩).

ولم تكن الأرستوقراطية في زمن درايدن تحتاج إلى الحراك الذي يُعلي مكانتها، فقد كانت إما على القمة أصلاً أو بدأت الانحدار من تلك القمة، وغدت تتطلع إلى الحصول على رأس مال اقتصادي، لا ثقافي، لإيقاف الانحدار المذكور. وأما الرأسمال الثقافي فكانت البورجوازية الطامحة في حاجة ماسة إليه، وسرعان ما أتاحت المشاركة في رأس مالها الاقتصادي للأرستوقراطية حتى تكتسب الرأسمال الثقافي الذي تتمتع به الأرستوقراطية. وبعبارة أخرى نقول إن ترجمة ڤيرچيل لم تكن تواجه جمهورًا متجانسًا، وهو ما كان درايدن يدركه، إذ يشكو في مقدمته من أنه لم يستطع تكريس الوقت الذي كان يرجوه للترجمة، قائلاً "كل ما أستطيع قوله أنني كنت أحتاج إلى وقت أطول، ولكن مطالبة بعض أنصاري ازداد صخبها إلى الحد الذي لم أعد معه قادرًا على تأجيل نشر الترجمة" (ص ٣). ومع ذلك فإن درايدن، في المقدمة نفسها، المهداة إلى راع له من الأرستوقراطية، يستشهد بسطور باللاتينية من الكتاب العاشر **للإنيادة**، ويردف ذلك بقوله "ولا أقدم هنا ترجمتي لهذه الأبيات الشعرية (وإن كنت أعتقد أنني لم أخفق في ترجمتها) لأنني أعرف أن جنابك العالي تعرف الأصل خير المعرفة، ومن ثم لم أشأ أن أدعك ترى نص ڤيرچيل والنص الذي كتبتُه متجاورين هنا" (ص ٢٧).

ومن المشكوك فيه إن كان جميع أنصار درايدن "يعرفون الأصل خير المعرفة" على نحو ما يصف به درايدن "صاحب الجناب العالي"، وهكذا فإن

درايدن يترجم لفئتين على الأقـل مـن فئـات جمهـور القـراء، الأولـى منهـا أريستوقراطية، وهى التى قد لا تحتاج إلى مترجم يُمكّنها من الحصول علـى رأس المال الثقافى الذى يمثله ڤيرچـيل، أو تتعلق بأهداب وهم يوحى إليها أنها لا تحتاج إليه، والثانية هى البورچـوازية، وخصوصا أفراد الشريحتين الوسطى والدنيا مـن هذه الطبقة، وهى التى تحتاج فعلاً إلى مترجم وتريد الاطلاع على نص ڤيرچـيل بل واكتساب اللغة اللاتينية نفسها، وبالإضافة إلى ذلك أن تتعلم الحديث المقبول عن نصّ ڤيرچـيل. وليس من قبيل المصادفة إذن أن ترجمة درايدن لا تقتصر علـى إدراج حواشٍ خاصة بالحقائق المرتبطة بالنص، بل وتشارك أيضا فى المناقـشات الدائرة بين شراح ونقاد ڤيرچـيل، مثـل مـاكروبيوس، وپونتـانوس، وروبيـوس، وسيجريس، وهو يحدد "اعتراضاتهم الرئيسية" على ڤيرچيل فى مقدمته، قائلاً إنهـا موجهة "ضد مغزى الملحمة أو العبرة منها، وضد المدة أو طول الفتـرة الزمنيـة التى يستغرقها الحدث فى الملحمة، وما لديهم من اعتراضات على أخـلاق البطـل فيها" (ص ١٧). وأما مغزى ڤيرچـيل (أى استعداده لمناصـرة الـسياسات التـى وضعها أوغسطوس، وهو موضوع يعود همفريز إلى ذكره فى مقدمته، كما أشـير إلى ذلك آنفا) وأخلاق إينياس، فربما لم تكن من الألغاز العويصة عند فئة القـراء الذين لم يتلقوا التعليم الرسمى الذى يتضمن دراسـة الآثـار الأدبيـة الكلاسـيكية بالتفصيل، ومن ناحية أخرى، فإن مجرد إدراك مـشكلة طـول الفتـرة الزمنيـة، باعتبارها مشكلة، كان يقتضى من المترجم اطلاع هذه الفئة من القراء على شـتى نظريات الملحمة الشائعة فى زمن درايدن، خصوصا النظريات الفرنسية التى كانت تصر علـى وجـوب عـدم تجـاوز الـزمن الـذى تـستغرقه الملحمـة مـدة عام واحد.

إذن فإن توزيع الرأسمال الثقافى وتنظيمه من خلال الترجمة يعتمدان، علـى الأقل، على العوامل الثلاثة التالية، وهى التى سوف نضيف إليها عوامل أخرى فى

غمار التحليل: (١) حاجة الجمهور أو بالأحرى حاجاته، وحاجة الجماهير أو حاجاتها، وهو العامل الذى سأتصدى له أخيرا، و(٢) راعى الترجمة أو من دفع إلى وضعها، و(٣) المكانة العليا النسبية للثقافتين، المصدر والمستهدفة، واللغة الخاصة بكل منهما.

ولنبدأ بالعامل الثالث. لا يهمنا إن كان صاحب "الجناب العالى" الذى يخاطبه درايدن تحديدا يستطيع فعلاً مقارنة ترجمة درايدن بالأصل اللاتينى، ولكن المهم فعلاً هو أن تلك الإمكانية كانت قائمة، بل وأنها كانت تحدد – إلى درجة بعيدة – كيف يقرأ الترجمةَ جانبٌ على الأقل من الجمهور الذى وُضعت من أجله. ولا نكاد نتصور اليوم وجود قراءٍ فعلاً (ولابد أن نفترض وجود عدد كبير منهم) لم يكونوا يقرءون الترجمة لما يمكن أن تقدمه من معلومات، على نحو ما هو معتاد حاليًا، بل – دون مبالغة – للنظر فيما فعله المترجم بالنص أو فيما أضره فيه. وربما يكون أقرب ما يشبه ذلك فى زماننا ما يفعله مدرسو النصوص الكلاسيكية الذين لا يحتاجون إلى الترجمات التى يضعها طلابهم حتى يفهموا الأصل بل للتحقق من مطابقة هذه الترجمات للأصل لكى يحكموا على مدى فهم الطلاب له. هذه الطريقة فى قراءة الترجمات تلقى بعبء كبير على كاهل المترجم، بطبيعة الحال، فالمترجم (وقد اتضح أن جميع المترجمين المذكورين فى هذا النص من المذكور) لا بد أن يقيس كل ما يكتبه بما فى الأصل. والمترجمون المحدثون لا يزالون يزعمون أنهم يفعلون ذلك، بل ويفعلونه حقًا، ولكن ليس استنادًا إلى المفهوم القائم على وجود عدد كبير نسبيًا من القراء القادرين فعلاً على قياس درجة التزام المترجم بما يقوله مؤلف النص الأصلى.

وفيما يتعلق بترجمات **الإنيادة** المنشورة على مدى ثلاثمائة سنة بعد نشر جافين دَجْلاس ترجمته للمرة الأولى عام ١٥٥٣، ظلت اللغة اللاتينية، والأصول اللاتينية، على الدوام تشغل وعى القراء. وسواء كانت تكتسب قيمتها من اعتبارها

جانبا من التعليم وفق المذهب "اليومانى" (الإنسانى) أو يُطمح إليها كوسيلة للتقـدم الاجتماعى فأمر لا يهم. فالواقع يقول إن الترجمات (ناهيك بالكتابـات الأصـلية) كانت توضع تحت ظلال اللاتينية، وهو حال لا يختلف عن إلقاء الإنجليزية اليـوم بظلها على الإنتاج الأدبى والثقافى فى شتى أرجاء العالم:

ولننظر الآن فى العامل الثانى: فالرعاة أو الدافعون إلى الترجمـة يتولـون التكليف بها أو على الأقل يتولون نشرها على الجمهور. والمنطق يقول إذن إنهـم سيكون لهم رأى على الأقل فى تشكيل الاستراتيـچـيات التى يختارهـا مختلـف المترجمين فى ترجماتهم. ففى حالة ترجمة كريستوفر پـيت للإنيـادة لـم يكـن الراعى سوى الشاعر العظيم ألكسندر پوپ. وكما يقول چـون كوننـچـتون (١٩٠٠) فى تاريخه لترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية، التى تمثل جانبًا من مقدمتـه الطويلة لترجمته الخاصة للملحمة: "كان پـيت صديقًا مقربًا من سـپـنس، صديق پـوپ، وأبدى الشاعر العظيم – بكلمات لا يبدو أنها حُفِظَتْ – موافقته على تجربةٍ لولاهُ لما أمكن تحقيقها" (ص ٢٩). وبعد قرنين كتب سيسيل داى لـويس ترجمتـه (١٩٥٢) بناءً على تكليف راعٍ مختلف كل الاختلاف، إذ يقول فى مقدمته "يَسَّرَ مِنْ حَلِّ مشكلتى أننى كُلِّفْتُ بالترجمة بقصد إذاعتها فى الراديو" (ص ٨) ثـم يعـرض بعد ذلك القرارات الاستراتيـچـية الجوهرية التى اتخذها نتيجة لذلك قائلاً إنه كان عليه "زيادة الزخم إلى حد كبير" (ص ٨) و"تنويع الأماكن... يمكن تحقيقه بصورة أفضل من خلال النظم" (ص ٨) و"الحاجة إلى الحفاظ على انتباه المستمع" (ص ٨) وهو ما دفعه إلى "استخدام تعبير عامى حادٍّ جرئ هنا وهناك، أو عبارة مبتذلة قـد تنبه السامع بظهورها فى سياق غير مألوف" (ص ٨). ومع ذلك، فـإن الرعـاة أو الدافعين على الترجمة لا يمكن تحديدهم بهذه السهولة، فقد يكونون من تجار الكتب الذين يكتشفون نقصا معينا فى السوق، وقد يكون الدافع شيئا غامضا مثل "توقعـات الجمهور"، وهى التى قد تتجسد فى لحظة من اللحظات فى أشخاص تجار الكتـب

المذكورين آنفا. وقال كوننجتون عن ترجمة بيريسفورد للإنيادة عام ١٧٩٤: "كانت ترجمة كوپــر لهوميروس قد ظهرت لتوها، وقد أدرك الجميع ما هى حقًّا عليه من امتياز نادر، وكان من المغرى من ثم أنْ يحاول أحَدُهُمْ تكـــرار الطريقـــة والـــردَّ بترجمة ڤيرچـــيل" (ص ٢٧). وأما "الطريقة" المقصودة فكانـــت اســـتعمال الـــنظم المرسل بدلاً من الشعر المقفى الذى استخدمه درايدن، بحيث تمثل من ثَـــمَّ إعـــادة النظر فى الموقع الرئيسى الذى يشغله درايدن فى سلسلة نسب ترجمات **الإنيادة** إلى الإنجليزية.

وقد وضع ج. ك. ريتشاردز (١٨٧١) أوجز تعريف للمعنى الـــذى أحـــاول التعبير عنه بمصطلح النسب أو "البنوة" (**filiation**) عندما قال إن "الترجمـــة التـــى يحكم جمهور القراء بأنها الأفضل تفوز بامتلاك الميدان" (ص ٥). ومع ذلك، فمن المحتمل أن قراء اليوم سوف يختلفون معه فى "تِصنُفِ" تقديره للترجمـــة الفُـــضلى، إذ إنه يعقد اللواء لترجمتين يقول "إن أى طامح جديد لا بـــد أن يعتبرهمـــا أقـــوى منافستيْن له، ألا وهما ترجمة درايدن، وترجمـــة المرحـــوم الأســـتاذ كوننجتـــون" (ص ٧). ولايزال درايدن يشغل تلك المكانة إلى اليوم، وأما ترجمة كوننجتون فلـــم يكتب لها البقاء بعده إلا بسنوات معدودة. ومع ذلك فإن درايدن نفسه لم يعد يُعْتَبَـــرُ المعيارَ من حيث "المضاهاة" والمنافسة، كما كان حاله يومًـــا مـــا، فـــالمترجمون المحدثون **للإنيادة** لا يزالون يعترفون بالمهارة الفائقة لدرايدن، لكنهم لـــم يعـــودوا يشعرون بأن عليهم أن يتحدَّوْهُ عمليًا. وإن كان لنا أنْ نَصِفَ مـــوقفهم قلنـــا إنهـــم يحسدونه. فكما يقول سيسيل داى لويس: "ليست الأحوال مواتية لنا كما كانت أيـــام درايدن، فليس لدينا اليوم أسلوب خاص بنا فى الشعر، أى ليس لدينا أسلوب "أدبى" مصطنع يمكنه الإيحاء بأسلوب ڤيرچـــيل" (ص ٧). فإذا نظرنا إلى القـــضية مـــن زاوية الرأسمال الثقافى وجدنا أن هذا سبب آخر لقلة من يهتمون بقراءة ڤيرچـــــيل اليوم، فالأمر لا يقتصر على أنهم لم يعودوا يحتاجون إلى اللاتينية، ولكنه يتجـــاوز

ذلك إلى إحساسهم بأن الترجمات الشائعة لم تعد قادرة على تمكينهم مـن الاطـلاع "المضمون" على نمط "عالى القيمة" من اللغة الإنجليزية، وإن كان ذلك لا يرجع إلا إلى تزايد الشكوك فى وجود مثل هذا النمط نفسه.

وكان المترجمون القدماء ينظـرون إلـى درايـدن نظـرة مختلفـة، إذ إن كريستوفر پـيت الذى نشر ترجمته للمرة الأولى فى عام ١٧٤٠، أى بعـد نـشر ترجمة درايدن بنحو أربعين سنة، يشعر بأنه لا بد له مـن تقـديم "تبريـر" فـى تصديره، وذلك كما يقول "لمنع القارئ من أن يتخيل أننى أحاول منافسة درايدن فى ترجمته، فلا يوجد اسم أكِنُّ له مقدارًا أكبر من الإجلال والاحتـرام الحقيقـى مـن اسمه" (ص ٧). ثم يعترف پـيت، بعد ذلك، قائلاً "إننى اسـتعرت، فـى أمـاكن مختلفة، حو خمسين أو ستين سطرًا كاملاً من السيد درايدن. وأعتقد أننى لا أحتاج إلى الاعتذار عما أَبَحْتُهُ لنفسى، بل أخشى أن يتمنى القارئ لو أننى استعرت عـددًا أكبر من السطور من ترجمته النبيلة" (ص ٨). وللمرء الحق فى أن يـسأل عـن سبب إحساس پـيت بضرورة وضع ترجمة خاصة به. ولا ترجع الإجابة فقط إلى التحدى الذى تفرضه المنافسة، ما دام پـيت يعرف كما هو واضح، أنـه سـوف يشتبك فى معركة خاسرة مع درايدن، ناهيك بـڤيرچـيل، ولكن الإجابة تكمن فـى مفهوم الرعاية المشار إليه آنفًا، إذ إن پـوپ أراد من پـيت أن يجرب الترجمـة بنفسه. وما إن تحقق ترجمة معينة مكانة ترفعها فوق كل ما ينافسها، كما كان حال ترجمة درايدن فى وقت مبكر من تاريخ ترجمات **الإنيادة** إلى الإنجليزيـة، حتـى يمكن النظر إلى تلك الترجمة، أو الظن بأنها، على الأقل، تـؤثر فـى الترجمـات اللاحقة تأثيرًا سلبيًا، أى إنها تكاد تجعل "مِنْ غيرِ المُتَـصوَّرِ" علـى المتـرجمين اللاحقين أن يتجاوزوا المعايير التى وضعتها الترجمة التى غدت معيارية. ويـتهم درايدن معارضوه بأن استخدامه للقافية قد "خنق" التجديـد، إذ يقـول ريتـشاردز "إن ضرورات استخدام القافية تشكل عقبة كئودًا فى طريق الاختيـار الحـر للُغـة

المطلوبة لتمثيل معانى المؤلِّف الأصلى بأدق صورة وأنسبها" (ص ١٣) كما أنــه يصب لعناته على الترجمات المتسمة "بالإسهاب الموهن للنص" (ص ١٥) ويعتقـد معارضو درايدن أن المترجمين لم يلجأوا كثيرًا للترجمة بـالنظم المرسـل، وهـو البديل عن القافية، وذلك، على وجه الدقة، بسبب نجاح درايدن، وإن كـان الـنظم المرسل "هو البحر الشعرى الخاص بالملاحم الإنجليزية، ويعتبر فى نظرى أنـسب بحر تتطلبه إعادة صوغ ملحمة تنتمى إلى أمة أخرى" (رودز، ١٨٩٣، ص ٨).

ويلجأ المترجمون المنافسون، من أجل الخلاص من "السيطرة الخانقـة" التـى تفرضها الترجمة المعتمدة، إلى اتخاذ موقف متوقع يمكن وصفه "بالبنوة الـسلبية" أو الحط من قيمة الأسلاف الذين قد يُزْعَمْ أن عملهم يشغل مكانة "الترجمـة المعتمـدة"، فيقول جافن دَجْلاس إن إعادة صوغ كاكستون **للإنيادة** لا يشبه الأصل إلا "كما يـشبه الشيطانُ القديسَ أوغسطينوس" (ص ٨). وفيرفاكس تايلور (١٩٠٧) يذم درايدن بما يشبه المدح قائلاً "يجوز لنا أن نعتبر أن ترجمة درايدن تـشغل المكـان الأول بـين ترجمات **الإنيادة** إلى اللغة الإنجليزية الحديثة، على الرغم من افتقارها إلى الأمانـة" (ص ١٢) ويحاول ج. ك. ريتشاردز أن يستبعد كوننجتون قائلا: "إن الصورة التـى تبرز خلف صفحة المترجم ليست صورة پوبليوس ڤيرچيليوس مارو، بـل صـورة السير وولتر سكوط" (ص ١٢)، والسبب، كما يراه ريتشاردز، يكمن فى الإيقاعـات الطليقة الرنانة للبحر الشعرى، وهو البحر المناسب للأساطير المنظومة على الحـدود بين اسكتلندا وإنجلترا أو لرومانسات زمن الفروسية" (ص ١٠). أى إنه يقول، بعبارة أخرى، إن كوننجتون ربما كان يحاول أن يزيد من قدرة ترجمتـه علـى "التـسلية" ويرفع من قيمتها باستخدام أسلوب كتابة الـشعر القصـصى الـذى أشـاعه الـسير وولتر سكوط وأحبه الناس حبًّا جمًّا. ولكن هذا كان فيما يبدو بمثابة خيانة فى نظـر الذين يعتبرون أن القيمة القائمة على احتمال القدرة على التسلية ليست من العوامـل التى يجب أن نأخذها مأخذ الجد فى نقل الرأسمال الثقافى.

وفى إطار تعليق ريتشاردز على ترجمة كوننجتون، يضرب المثـال بأحـد العوامل الثابتة الأخرى التى تنتمى إلى السلسلة التى نعمل على تثبيتهـا، ألا وهـو عامل القياس، ولقد أشرت إليها باختصار آنفًا علـى مسـتوى مـا يـسمى عـادة "بالمضمون" عند مناقشة محاولات المترجمين المحدثين للإنيادة إقناع قرائهم بـأن هذه الملحمة لاتزال جديرة بالقراءة، خصوصًا عند ترجمتها. ولكن القيـاس يوجـد على مستوى آخر أيضًا. ويشير فيرفاكس تايلور إلى أحد هذه العوامل عندما يقول "كان ڤـيرچـيل يستخدم بحر الداكتيل السداسى التفعيلة [المـوازى لِلْهَـزَجِ التـام عندنا] لأن التقاليد الأدبية فى زمانه كانت تقضى باستخدام هذا البحـر فـى كتابـة الملاحم. ويمكن أن نقيم الحجة بالمنطق نفسه على أن التقاليد الإنجليزية تشير إلـى أن النظم المرسل هو الوسيط الصحيح" (ص ١٤). أى إن المرء يقارن بين تقاليـد اللغتين – عادة بطريقة تظلم ما يفضله إلى حد ما – ويجد "الترخيص" فى التقاليـد الأصلية والمستهدفة بطرائق كثيرة مختلفة، فالمنطق يقول إنه يمكن التوصل إلـى نتائج كثيرة مختلفة. فبينما نجد فيرفاكس تايلور مثلاً يستند إلى التقاليد تأييدًا لاتخاذ النظم المرسل نمطًا شعريًا مثاليًا لترجمة ڤيرچـيل، يُظهر جون كوننجتـون مـيلاً أكبر إلى حد ما فى اتجاه تقاليد اللغة المستهدفة ويقول "من المفهوم تمامًا هذه الأيام أن كتابة النثر فن يضارع فن كتابة الشعر" (ص ٤٨). ومن ثم فقد ترجم **الإنيـادة** بمزيج من الشعر والنثر. وأما ديـڤـيد ويست، فيفسر القياس بأسلوب آخر قـائلاً "لا أعرف أحدًا فى نهاية قرننا [أى القرن العشرين] يقرأ الشعر القصصى الطويـل بالإنجليزية، وأنا أريد **للإنيادة** أن تُقْرأ" (ص ١٠).

وأخيرًا يمكن أن نرى أن القياس، أو عدم إجراء القياس، يقوم بدور معـين على المستوى الأيديولوجى، أى الشبكة الفكرية التى تتكون من الآراء والمواقـف التى تعتبر مقبولة فى مجتمع معين وفى وقت معين، والتى من خلالها يصل القراء والمترجمون إلى النصوص. انظر إلى المناقـشات التـى كانـت ملتهبـة أحيانـًا

واستمرت حتى عام ١٨٠٠ تقريبا، حول معاملة إينياس، بطل الملحمة، لحبيبته الملكة دايدو. وبعد ذلك نجد أن الموضوع يختفى تقريبا عن الأنظار، ولكنه ولا شك يدعو بشدة إلى إحيائه، ولابد أن يتمتع دون شك ببث حياة زاخرة فيه عندما تظهر أول ترجمة للإنيادة فى إطار المذهب النسوى [مذهب نصرة المرأة]. وكان المترجمون قبل عام ١٨٠٠ قد وضعوا ثلاثة خطوط دفاعية عن ڤيرچيل، أو عن إينياس، أو عنهما معًا. فأما درايدن فكان يعتبر الأرباب مسؤولين مسؤولية تامة عما حدث قائلا "من المحال تبرير انعدام حساسية البطل إلا بأن چوپيتر رب الأرباب قد أصدر أمرًا مطلقًا بذلك" (ص ٣٢)، وذلك على نحو ما فعله جاڤين دَجْلاس قبله قائلاً "فإذا كان الأمر الذى أصدرته الأرباب جعله يحنث فى يمينه، فإنهم يتحملون المسؤولية، ولا يلام إينياس المذكور على ما فعل" (ص ١٧). وأما پيت فينحى باللائمة على دايدو وحدها، قائلاً إنها "جسورة، مشبوبة العاطفة، طموح وخئون، ولكن خصيصتها المميزة هى التظاهر بما ليس فيها" (ص ٩). ولكن چوزيف تراپ يلقى المسؤولية على إينياس لا على ڤيرچيل قائلاً "على الرغم من أن دوافع الأرباب القوية تمثل **ذريعة** تعفى إينياس إلى حد كبير، فإنها لا تبرر موقفه. لقد كانت تلك نقيصة فيه لا فى **الشاعر**"(ص ٢٢٣).

وعلى العكس من ذلك نجد أن قصة هجر إينياس للملكة دايدو قد استُخدمت لتدعيم قيم المجتمع المستهدف باعتبارها نموذجًا سلبيًا. ويعرض جاڤين دجلاس القضية بوضوح وجلاء فى مقدمته قائلاً "إننى آمر ذوات العاطفة المشبوبة بالاتعاظ بما حدث لدايدو، وأنْ يحْذَرْنَ الأغراب من أبناء الأمم الخرقاء، وألا يقترفن ما يُلْقِى بهن فى جهنم" (ص ١٨٣). ومن الصعب أن نتصور أن يقول أُسْقُفٌ كلامًا غير هذا، ما دام قد قرر أن يقول شيئًا. وأما درايدن، الذى كان أبعد ما يكون عن منزلة الأساقفة، وكان يخاطب مجتمعًا لا يتمتع بأشد الأخلاق صرامة، فيقدم لنا هذا التعليق الساخر: "قد تتعلم الفتيات مما حدث لدايدو، وعليهن أن يأخذن العبرة منها

فلا يحتمين بكهف لأنه أسوأ ملجأ يمكن اللجوء إليه هربا من المطر، خصوصا إن كان فى صحبة الفتاة حبيب لها" (ص ٣١).

وقد تصالح المترجمون لا مع الشبكات الفكرية المختلفة وحسب، بل مع الشبكات النوعية المختلفة أيضا. وتحقيقا لذلك عليهم أن يعتنقوا المبادئ الشعرية السائدة فى الثقافة المستهدفة فى وقت إنجاز الترجمة، وكذلك من حيث التوتر القائم بين المبادئ الشعرية للأدب المصدر والمبادئ الشعرية للأدب المستهدف، فهو توتر لا بد للمترجم أن يفضه، ومعظم المشاكل فى هذا المجال من المحتمل أن يواجهها المترجم فى إطار ما يسمى "بالشكل" لا فى إطار ما يسمى "بالمضمون". وكان درايدن وخلفاؤه الذين تلوه مباشرة يرون أن مفهوم "الشكل" يتسع ليشمل فكرة الملحمة نفسها، وأفكارهم فى هذا الموضوع تقدم لنا نموذجا واضحا للبنوة، إذ يمتدح درايدن فكرة فيرچيل عن الملحمة؛ لأنها "لا تتضمن شيئا ذا طبيعة أجنبية"، "مثل الروايات التافهة التى أدرجها أريوسطو وغيره فى قصائدهم"، مناصرا بكل حسم المفهوم الكلاسيكى للملحمة ومدافعا عنه ضد الرومانسات التى أشاعها أريوسطو وكذلك بوياردو. ويتبنى پيت مقولة درايدن حرفيًا، حتى بشكلها الطباعى، ثم يضيف إليها المزيد قائلا إن [الملحمة الحقة] "لا تتضمن شيئا ذا طبيعة أجنبية، مثل الروايات التافهة، التى يدرجها أريوسطو، بل وتاسو وڤولتير فى قصائدهم، وهى التى تضلل القارئ وتهبه نوعا آخر من المتعة" (ص٦). ويقول إن تلك المتعة من النوع الذى يتسبب فى إعادة "اللين [إلى النفس] وسلب قوتها وانحلالها واتجاهها نحو الرذيلة" (ص٦). وهكذا يتخذ پيت موقفا أكثر صرامة فى الدفاع عن الملحمة الكلاسيكية بإدراجه تاسو وڤولتير جنبا إلى جنب مع أريوسطو، إذ إن الحل الوسط الذى كان تاسو قد توصل إليه، أى مزج الملحمة الكلاسيكية بالرومانس، كان يعتبر مقبولا تقريبا منذ نشره الملحمة التى كتبها بعنوان **تحرير أورشليم** ونشر كتابه النظرى عن الملحمة بعنوان **المقالات**. ويقدم

تراب أخيرًا صورته المعَدَّلة لحجة درايدن قـائلاً "إن **وصـف** المـشاعر الدفاقـة **وتصويرها** (كما يفعل **ڤيرچـيل**)... يختلف عن **وصـفها** و إلهابهـا (كمـا يفعـل **أوڤـيد**). ولكن كتّاب الرومانسات والروايات الحديثة يتحملون أكبر مسؤولية عـن هذا" (ص ١٩٣).

وبعد انقضاء قرن كامل، أخلَتْ المناظرة المبكـرة عـن الطبيعـة "الحقـة" للملحمة مكانها لمناظرة حول المفاضلة بين اختيار النثر أو الشعر، أو بين اختيـار أحد نمطين من النُظُم لترجمة **الإنيادة**. ويقول فيرفاكس تايلور "يبدو من الواضح أن الترجمة المنثورة لن ترضينا حقًا أبدًا؛ لأنها سوف تفتقر دومًا إلى الطابع الموسيقى للنظم المتواصل" (ص ١٠). وربما كانت أقرب الحجج إلى الـبـراجماطية، فـى هذا السياق، هى الحجة التى يقدمها ج. ك. ريتشاردز للإعلان عن مزايا ترجمتـه. وفيما يلى نص ما يقوله:

تتكون الكتب الستة الأولى من الإنيادة من ٤٧٥٥ سطرًا فى الأصل.

وتتكون ترجمة السيد درايدن من ٦٤٩٥ سطرًا.

وتتكون ترجمة السيد پـيت فى نفس البحر الشعرى من ٦٥٢٣ سطرًا.

وأعتقد أن ترجمة السيد كوننجتون تتكون من ٧٣٠٠ سطر.

وقد مكننى استخدام النظم المرسل من ترجمة الكل فى ٥٤١٠ سطور.

والواضح أن "التضخم" الناجم عن استخدام المزدوجات المقفاة، وهو الذى بدأه درايدن وغيره ممن "أعاقوا أنفسهم" كما يقول چيمز رودز "بالنزول على مقتـضيات النظم المقفى" (ص ٨) ووصل إلى مرحلة أفلت زمامه فيها عند كوننجتـون، كـان يحتاج إلى من يضع حدًا له باستخدام النظم المرسل. ولو أن الطول النسبى كان حقًـا المعيار الوحيد للحكم على الترجمات لكانت ترجمة ريتشاردز أفضل من الترجمـات الأخرى التى وضعها المنافسون الذين يقيس نفسه بهم.

وتتضمن المبادئ الشعرية استخدام المفردات، إذ ينبغى من الزاوية المثالية أن تتفق مع مفردات الأصل ومع مفردات الجمهور الذى يكتب المترجم من أجله. ودرايدن على وعى كامل بهذا، إذ يقول فى مقدمته الطويلة "ربما أكون أول إنجليزى وضع نصب عينيه المحاكاة الدقيقة للشاعر [ڤيرچيل] من حيث البحر الشعرى، واختيار الألفاظ، ووضعها فى السياقات الكفيلة بتحقيق عذوبة الجرس" (ص ٥١) ولكنه لا يقتصر على ذلك بل يضيف قائلاً "لقد حاولت أن أجعل ڤيرچيل يتكلم بالإنجليزية التى كان يمكن أن يتكلمها لو كان قد ولد فى إنجلترا وفى هذا العصر" (ص ٦١). وكما هو متوقع، كان غيره من المترجمين يعزفون عن جعل ڤيرچيل يتكلم الإنجليزية السائدة فى زمانهم، وخصوصًا الإنجليزية التى تتضمن كلمات وعبارات لم تكن شائعة فى اللاتينية فى عصر ڤيرچيل، بدافع من احترام استخدام ڤيرچيل للاتينية. ويدعو چاكسون نايت (١٩٥٨) على سبيل المثال، إلى استخدام لغة إنجليزية ذات غرابة طفيفة أحيانًا ما دامت اللاتينية عند ڤيرچيل تكسوها الغرابة أحيانًا" (ص ٢٢). وهو فى الوقت نفسه يدعو إلى استعمال مستوى من اللغة الإنجليزية يتسم بعدم التعبير عن الشخصية قدر الطاقة، ولا يرتبط زمنيًّا بالإنجليزية فى منتصف القرن العشرين" (ص ٢٢) وإن كنا نتصور أنه لن يبلغ فى ابتعاده عن الشخصية وعدم انتمائه الزمنى ما بلغته اللغة المستخدمة فى ترجمة الكلاسيكيات فى العصر الڤكتورى، إذ كانت هذه الترجمات تعتمد على لغة كان يُعتقد أنها "لازمنية" وإن كان الرأى حاليًا يميل بازدياد إلى اعتبارها "عتيقة" وحسب، ومن ثم فإنها تأتى بنتيجة عكسية من حيث إمكان متعتها للقارئ، وانظر ترجمة فيرفاكس تايلور للسطور الخمسة الأولى من الكتاب الرابع من الإنيادة:

وَقَعَتْ هُنَاكَ فَرِيسَةً لِعَذَابِ آلَامٍ مِنَ الأَشْجَانْ

فَذَوَتْ وزَادَ نُحولُ مَلْكَتِنَا بِمَا تُخْفِى مِنَ النِّيرَانْ

فالجُرْحُ قَاسٍ يَنْهَشُ الدَّمَ فِى عُروقٍ ذَابِلَاتٍ مِـــنْ زَمَانْ

وإلَى خَيَالِ المَرْأَةِ الظَّمــأَى التِى هَــدَّ الغَرامُ بِهَا الكِيَانْ

عادَتْ شَجَــاعَةُ قــائِدٍ عَلَمٍ وصِيتُ بِلادِهِ فِى كُلِّ آنْ

وسوف أتصدى أخيرًا للعامل الأول ألا وهو حاجة الجمهور الذى يمكـــن أن يقرأ النص أو حاجات الجماهير، فهذه هى المـــسؤولة عـــن الاستراتيـــچـــيات المختلفة التى يستخدمها مختلف المترجمين فى أوقات شتى، بل إنه يمكن اعتبارهـــا العامل الذى يسترشد به المترجم فى عمله على أول المستويات الأساسية، ألا وهـــو المستوى الذى تُتخذ فيه أشمل القرارات الاستراتيچية. والحاجات المختلفة المـــشار إليها من العوامل المسؤولة عن ازدواج سلسلة النسب الذى تنتمى إليـــه ترجمـــات ڤيرچيل إلى الإنجليزية، اعتبارا من القرن السابع عشر، فأما السلسلة الأولى فتتكون من مترجمين مثل درايدن، أهم ما يشغلهم محاكاة الأصل والتعادل معه، ولكن مـــن دون تجاهل تعريف القراء فى الوقت نفسه بالنظرات المعاصرة إلى الأصل، وأمـــا السلسلة الأخرى التى بدأت بعد نسيان كثيـــر مـــن الترجمـــات الأولـــى، فتـــضم المترجمين الذين حاولوا أن يجعلوا الرأسمال الثقافى الذى يمثله ڤيرچيل واللغة التى كان يكتب بها متاحًا لأكبر عدد ممكن من القراء، وبأكبر عدد من الأشـــكال التـــى كان المعتقد أن تساعدهم على تحقيق هذا الغرض. وسوف أنتقل الآن لتقديم مناقشة موجزة لهذه الأشكال، وللمواقف من ورائها.

يقول چـــوزيف تراپ فى مقدمته لترجمته التى نشرت أول مرة عـــام ١٧٣٥ إنه "من المحال الاستمتاع بشعر الشاعر ڤيرچيل، إلا إذا فهم المرء معانيه ومبانيـــه باعتباره كاتبًا" (ص ٣) ويقول تراپ بعد ذلك إنه "من المقطوع بـــه أن كثيـــرًا مـــن السادة من ذوى الشمائل الطيبة والأحكام الرهيفة فى المدن وفى الريف كادوا ينـــسون اللاتينية (وإن لم ينسوها تمامًا) أو لا يحيطون بها الإحاطة الكافيـــة لقـــراءة ڤيرچيل

باللغة الأصلية" (ص ٣). وهؤلاء "السادة" هم الجمهور الذى يوجه تراپ ترجمته إليه، وهو يُشكِّل ترجمته داعيًا لتلبية احتياجاتهم، وانظر إلى مقولته التالية: "ولما كانت هذه الحواشى بالإنجليزية، فإن الصعوبة الرئيسية التى يصادفها هؤلاء السادة فى قراءة الشراح قد أزيلت تمامًا" (تراپ، ص ٤). وتراپ يشير هنا إلى الحواشى التى كثيرا ما تقتبس من الشراح المعتمدين المشار إليهم آنفا. وكانت هذه الحواشى تكتب وتطبع، لسوء الحظ، باللغة اللاتينية فى معظم طبعات **الإنيادة** المتاحة عندما نشر تراپ ترجمته، إن لم يكن فى جميع الطبعات. وهكذا فإن كتابة الحواشى المصاحبة لترجمته بالإنجليزية أيضا تعتبر بلا شك عاملاً إضافيًا يشجع القراء على شراء عمل تراپ. وعلى أية حال فقد مكنته الحواشى أن يقول بثقة أكبر "سوف أكون قد وقعت فى ضلال كبير إن لم يستطع القراء من خلال هذه الترجمة والحواشى معًا أن يزيدوا من **فهمهم لڤيرچيل باللغة اللاتينية**" (ص ٤).

وتوجد ترجمات أخرى تحاول أن تحقق الغايتين معًا، فبعضها مثل ترجمة أندروز التى نشرت عام ١٧٦٦، تزعم قدرتها على أن تكون "أدبًا رفيعًا" وفى الوقت نفسه "مدخلاً" مفيدًا إلى القصيدة. ويقول أندروز إن "ترجمته موجهة على غرار ذلك" إلى "الشبان فى مجتمعنا الذين درجوا على حب العلم"، ثم يضيف قائلاً "ولم أجد فى غمار عملى أىَّ تناقض بين هاتين الغايتين" (ص ٨). وربما كان قراؤه يختلفون معه، وهم الذين يقول إنهم قد "يحتاجون إلى المزيد من المساعدة فى الأبنية النحوية"، ما دامت ترجمته لم تطبع منها طبعة ثانية قط. ومما له مغزاه أن موقف أندروز تجاه نشر الرأسمال الثقافى يكتنفه بعض الغموض. فهو ينعى ما يراه حقيقة مجتمعه ألا وهى أن "المستويات المنخفضة من التعليم، مثل التى لابد من توافرها لمن يمارس التجارة والمؤامرات السياسية، تبدو شائعة بين العامة" ثم يضيف قائلاً إن العلم لا يستطيع أن يتفاخر، من ناحية أخرى، "بوجود علماء أفذاذ مثل الذين شهدتهم القرون السابقة" (ص ٦-٧). ويبدو أن أندروز يعنى أن الذين شرعوا فى تكديس

رؤوس أموال اقتصادية لا يأبهون عموما لرأس المال الثقافي، وأنه قلــق إزاء هــذه الحال، مفصحا بذلك عما يعتبر، في جوهره، رد فعل أرستوقراطي يقول إن انتـــشار التعليم على نطاق واسع جعله يفقد ما كان عليه يومًا ما.

ومن الطريف أن التصدير الذي كتبه تراپ لترجمته يناقض تمامًا رد الفعــل الأريستوقراطي الظاهر في تصدير أندروز، وهو ما سوف يزداد إيـضاحه فيمــا يلي، إذ إن تراپ كان يرى أن على البورچــوازية الطامحة أن تكتــسب معرفــة بالتراث الكلاسيكي بكل وسيلة ممكنة. وأما حين يتوقف "طموح" البورچوازية، أي حالما تنجح في أن تشغل مواقع السلطة الحقة، فسوف تبدأ في حماية ما أصبح "لها" رأس مال ثقافيا، وصيانته من نوع الانتشار الذي غدا "يسير المأخذ"، على نحو مــا يظهر في تصدير سنجلتون، الذي نشير إليه أدناه.

وأما چــوزيف ديــڤــيدسون فإنه ظل منحازًا إلى البورچوازية "الطامحة"، محاولا توفير "مداخل" مفيدة إلى الإنيادة من خلال الجمع بين ثلاثة كتب على الأقل في كتاب واحد. وقد تمتعــت ترجمتــه بدرجــة عاليــة نــسبية مــن الــرواج، إذ نشرت أول الأمر في عام ١٧٤٣، ثــم أعيــد نــشرها فــي ١٨٠١، و١٨١٠، و١٨١٣، و١٨٢١، و١٨٣٠، و١٨٣١، و١٨٤٨، بل وحتى عام ١٩٠٦. وعنوانها جدير باقتطافه كاملاً:

> **أعمال ڤــيرچــيل مترجمة إلى النثر الإنجليزي، بصورة قريبة من الأصل بقدر ما يسمح به اختلاف المصطلح اللغوي بين اللغتين اللاتينيــة والإنجليزية، إلى جانب وجود النص ونظام البناء اللاتيني فــي الــصفحة نفسها، وأما الحواشي النقدية والتاريخية والجغرافية والكلاسيكية فهــي بالإنجليزية، مقتبسة من أفضل الشراح القدامى والمحدثين، بالإضافة إلى عدد كبير من الحواشي الجديدة كل الجدة. والكتاب يصلح للاستخدام فــي المدارس، وللأفراد من السادة.**

ويقدم ديفيدسون فى هذا الكتاب من ثلاثة أسطر إلى خمسة من النص الأصلى فى أعلى الصفحة، ومن تحتها تأتى الترجمة والحواشى، على نحو ما يتوقع قراء القرن العشرين، ولكنه يقدم أيضًا شيئًا آخر يدرجه فى أبرز مكان أى تحت الأصل وفوق الترجمة والحواشى. وهذا الشيء يسمى "الترتيب" أى ترتيب تتابع الكلمات منطقيًا، بعد انتزاعها من أماكنها فى السطور المنظومة وإعادة كتابتها نثرًا. وهذه التقنية، بطبيعة الحال، من روافد تقاليد عريقة فى تدريس اللاتينية، وكان المفترض فيها أن "يفسر" الطالب النص [وفق قواعد اللغة] حتى يزيد من فهمه له. وهذا هو المقصود "بالأبنية النحوية" التى يشير إليها أندروز على نحو ما أوردناه آنفًا.

فلننظر إلى السطرين الأولين من الكتاب الرابع لإيضاح الأمر. يقول النص اللاتينى:

At Regina, gravi iamdudum saucia cura,

Vulnus alit venis, et caeco carpitur igni.

ويطبع ديفيدسون هذين السطرين فى أعلى الصفحة، ويعقبها "الترتيب" وهو:

At Regina, iamdudum saucia gravi cura, alit vulnus in

***suis* venis, et carpitur igni amoris**

أى إن ديفيدسون فعل ما فعلته أجيال من معلمى اللاتينية من قبله، ألا وهو نزع الشعر من الشعر حتى يزداد وضوح دلالته، أو ما يسميه تراب "معناه". كما أضاف بحروف مائلة كلمات ليست فى نص **الإنيادة**، كما هو واضح، وإن كان على المعلم أن يأتى بها حتى يكون للنص معنى. وديفيدسون يوردها

بجلاء للتأكد من فهم النص فهمًا صحيحًا. فبينما يقول ڤيرچيل "ولكن الملكة، وقد أثقلها همٌّ رازح، تُطعم الجرح بعروقها، وتكتسحها نار عمياء" فإن "ترتيب" ديڤيدسون يقول، بالإنجليزية، "ولكن الملكة، وقد أثقلها حزن رازح، تطعم الجرح بعروقها **نفسها**، وتكتسحها النار العمياء **للحب**" وأما ترجمة ديڤيدسون نفسه فتقول "ولكن، قبل أن **ينتهى من خطابه** بمدة طويلة، كانت الملكة، التى أصابتها سهام الحب الأليمة، تطعم جرحًا فى كل عرق، وتحترق ببطء فى لهيب خفىّ" (ص ١). ومرة أخرى أضاف ديڤيدسون كلمات ببنط بارز حتى يضمن فهم المعنى فهمًا صحيحًا. فأما عبارة **أن ينتهى من خطابه** فتشير إلى نهاية الكتاب الثالث، وهو الكتاب السابق من **الإنيادة**، والذى يُختتم بنهاية قصة إينياس عن سقوط طروادة وتجواله اللاحق فى سعيه لإنشاء مدينة جديدة، وفق ما أمرت به الأرباب. وأثناء رؤية الملكة دايدو لإينياس أثناء قص قصته وإصغائها لكلماته، تقع فى حبه. وهكذا يبدأ الكتاب الرابع بالسطور التى توضح هذا المعنى للقارئ. ولفظة "**الحب**" المطبوعة ببنط بارز لا تحتاج إلى مزيد من التعليق. وأخيرًا يضيف ديڤيدسون الحاشية التالية إلى ترجمته للسطرين الأولين من الكتاب الرابع: "سهام الحب الأليمة. تبدو هذه الاستعارة اليسيرة بالإنجليزية أفضل تطويع قادر على نقل قوة الأصل (**gravi cura**) أى **الهم الثقيل أو الرازح**، خصوصًا لأن ڤيرچيل يستخدم الكلمتين (**saucia**) و(**vulnus**) ربما للإشارة إلى السهام والرماح التى كانت تقترن بتصوير كيوپيد رب الحب فى الشعر" (ص ٣). وقد يتفق قارئ اليوم مع الكاتب فى أن "سهام الحب الأليمة" استعارة "يسيرة"، ولكن ذلك نفسه قد يكون السبب الذى يجعله، على وجه الدقة، يتحاشى استعمالها. والواضح أن ديڤيدسون يختلف معه فى الرأى. ويُفضى بنا هذا إلى عامل مهم آخر يمارس تأثيره عندما يدخل رأس المال الثقافى "سوق الصرافة"، ألا وهو المبادئ الشعرية السائدة فى الأدب المستهدف فى وصف "الصرف" المذكور، وربما بعد ذلك الوقت أيضًا، إذ تظهر

فجوة زمنية بين المبادئ الشعرية التى يسترشد بها العمل الأصلى وبين وضع الترجمات.

وفى منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا، يضع كوننجتون تلخيصه للحالة كما يلى:

> **[مكتبة بون الكلاسيكية] تثبت أن قسمًا كبيرًا من جمهور القراء، لأسباب مختلفة، يستحق تقديم الأعمال الكلاسيكية بالإنجليزية. فتلاميذ المدارس لا يزالون مولعين "بالمخابئ السرية" كما كان حالهم فى أيام تراپ، والمعلمون فى المدارس قد بدأوا يحتملون، بتعديلات معينة، ما لا يستطيعون القضاء عليه... والذين يحيطون باللغات الكلاسيكية من دون معونة تُذكر أو دون معونة على الإطلاق من المعلمين - وربما كانوا يمثلون طبقة يزداد عدد أفرادها - يجدون فى الكتاب بديلاً طبيعيًا عن المعلم، كما أن لدينا طبقة كبيرة من القراء الذين يستعصى عليهم اكتساب اللاتينية واليونانية استعصاء اللغة القبطية، ومع ذلك فإنهم يهتمون بمعرفة ما قاله القدماء وأقوالهم (ص ٤٨).**

والكلمة المحورية فيما يقوله كوننجتون هى بوضوح كلمة "يستحق". وهو يواصل حديثه لتعداد مختلف صور اكتساب المعرفة [بالأعمال الكلاسيكية] من الترجمة الحرفية التى يستخدمها التلاميذ، مرورًا بالكتاب الذى وضعه ديڤيدسون، إلى مكتبة بون الكلاسيكية التى نشرت ترجمته. ولكن الموقف يتغير، فإذا كانت المجموعتان اللتان يشير إليهما كوننجتون أولاً لا تزالان تطلعان على شعر ڤيرچيل وتتعلمان اللغة اللاتينية، بصورة من الصور، فإن المجموعة الثالثة لم تعد تنعم بذلك. وهكذا فإن ترجمة كوننجتون تعتبر من أوائل الترجمات التى حاولت أن تحل محل الأصل بالنسبة لنمط معين من القراء.

ويعتبر ر. سى. سنجلتون من بين آخر الذين اتخذوا الموقف المضاد. إذ كان يكره الترجمة أو بالأحرى الترجمات التى تسهل قراءتها، وفق ما كان ناشرو سلسلة الكتب فى مكتبة بون الكلاسيكية يعتزمون لها أن تكون، وإن لم تحقق دائمًا هذه الغاية، ما دام الكثير منها كان مكتوبًا بلغة إنجليزية فكتورية تطمح إلى أن تصبح "لازمنية"، وكان سبب كراهيته أن ذلك يجعل الرأسمال الثقافى الذى تمثله الأعمال الكلاسيكية متاحًا للجميع بلا استثناء سواء اجتهدوا للحصول على هذه المزية أم لا. وهنا يكمن، فى رأى سنجلتون، ظلم فادح ينبغى القضاء عليه اقتصاديًّا ومعنويًّا. وهكذا يعلن سنجلتون فى مقدمته أن "ترجمة أعمال ڤيرچيل كلها يمكن الحصول عليها بسهولة مقابل نصف الثمن المدفوع فى هذا الكتاب؛ والكتاب نفسه لا يتضمن أكثر من نصف أعماله" (ص ١٠). و"الكتاب" الذى يشير إليه ذو عنوان يكشف عن مشروع سنجلتون إذ يقول **أعمال ڤيرچيل، مترجمة ترجمة دقيقة إلى الإيقاع الإنجليزى، وموضحة بشعر الشعراء البريطانيين فى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر**. ولهذا المشروع منطقه المحتوم. "فما دام المرء سوف يكتشف"، حسبما يفترض سنجلتون، "أن أحد العناصر الرئيسية" فى نماذج الكتابة الجيدة، سواء فى كتابات ديكنز أو فى صحيفة التايمز "يكمن فى الإيقاع" (ص ٨) فعلى الطلاب أن يتعلموا الترجمة الإيقاعية. ويقول سنجلتون إنه أراد مساعدتهم على أداء هذه المهمة، "ورأى أنه من المفيد فى سبيل تحقيق ذلك تقديم بعض المقتطفات من كبار الشعراء البريطانيين على شكل حواش" (ص ٢٤). فعلى سبيل المثال عندما تعيد دايدو تأكيد ما أقسمت عليه من عدم الزواج مرة أخرى بعد وفاة زوجها، قائلة، فى ترجمة سنجلتون "إنْ لَمْ يَرْسَخْ فى ذهْنى العَزْمُ ويَثْبتْ/ حَتّى ما يَتزَحْزَحُ قَطُّ بألا أتمَنّى أنْ أرْتَبِطَ بنَيْرِ زَوَاجٍ مَعَ أىِّ أحَدْ" (ص ١٣٣ ب) فإن كلماتها يؤكدها المقتطف التالى من مسرحية **فارس مالطه** التى كتبها بومونت وفلتشر "وعَلَيْها ألا تمكُثَ قُرْبى. فَيَمينى قد نَقَشَتْها فى قَلْبى/ أقْسَمْتُ على ذَاكَ ولَنْ أحْنِثَ/ فإذا ما حَانَ الحِنْثُ بِه..." (ص ١٣٣) وفى النهاية لن يكون أمام الطالب

خيار غير النجاح، ما دام يتبع السبيل الذى خطه سنجلتون لـه "وهكـذا، بعـد أن تتوافر للطالب كلماته وعباراته من الشعراء الإنجليز، وبعـد أن يتلقـى الأفكـار والصور من ڤيرچـيل، عليه أن يصوغ ما اكتـسبه صـوغًا إيقاعيًّـا" (ص ١٥). والجانب المذهل حقا فى مشروع سنجلتون أنه قد يكون من بين آخر مَـنْ حـاولوا السير على خط أحمر ما انفك يزداد شحوبًا بين نمطين من الكـلام الـذى يحظـى "بالقبول الاجتماعى" وكذلك "القيمة الرفيعة"، ألا وهما اللاتينية التى كانت قد بـدأت تفقد ما يكفل لها تلك المكانة، ونوع معين من الإنجليزية، وهو على وجه الدقة لغة "ديكنز وصحيفة **التايمز**"، وهى التى كادت تشغل آنذاك تلك المكانـة. وهـذا هـو السبب الذى يجعل الترجمة فى نظره جهدًا مبذولاً فى الكتابة، وهى التى لم تكن قد تمكنت من شغل مكان الأصل، وإن كانت جاهزة لأن تشغله.

وفى الوقت نفسه نجد أن سنجلتون يعرب عن ضيقه من أن الذين يكـدحون اثنتى عشرة سنة فى دراسة النحو اللاتينى حتى يبلغوا آخر الأمر مرحلـة القـدرة والتمكن والحق فى قراءة نص ڤيرچيل الأصلى، يُحْرَمُون ظُلْمًا من ثمـار كَـدِّهِمْ بسبب ما يسميه "أية ترجمة تقريبًا" (انظر أدناه) وهى التى تتـيح الاطـلاع علـى ڤيرچيل حتى لمن لم يكابد ما كابدوه اثنتى عشرة سنة. ومن ثـم فـإن سـنجلتون يصدر الحكم الصارم التالى: "إذ إننى أرى فى عداد الـشر المـستطير أن يملـك الطالب ترجمة لمؤلف تشكل جانبًا من جوانـب دراسـته" (ص ١١). فاختـصار الطريق أمر سيئ؛ ولا يقتصر ذلك على الصغار، بل ينـسحب علـى كـل مـن يتعرضون "لأضرار معنوية خطيرة" بالحصول على "معونة عادة ما تكون ممنوعة" (ص ١١). ولكن ترجمة سنجلتون موجهة، كما يقول "لاستخدام المعلـم" (ص ١٥) ويشعر المرء أن المعلم يقف فى الجبهة لصد هجمات سقيمى الذوق، ومن واجبـه أن يتأكد من قراءة الأعمال الكلاسيكية باللغة الأصلية، واسـتمرار ذلـك. ولا بـد للمعلم فى تنفيذ المهمة التى كُلِّفَ بها من دون أن يحيد عـن الـصراط المـستقيم،

أن ينتفع بكل معونة يستطيع الحصول عليها، بما فى ذلك ترجمة سنجلتون، "إذ ما أكثر ما يُضطَرُ المعلم بسبب الإرهاق وضعف الحماس، والصداع والانهماك، وهى توابع الجهد الذهنى، إلى الترحيب بأية ترجمة تقريبًا باعتبارها نعمة وفضلاً! وربما لن ينظر إلى هذا الكتاب فى ساعات الوهن نظرة الرافض له" (ص ١٦). أى إن سنجلتون يقدم ترجمته لأنه يريد على وجه الدقة ألا يستسلم المعلم "لأية ترجمة تقريبًا".

ولم يكن سنجلتون ليتصور أن هذا الجانب من مشروعه قد بدأ التراجع السريع إلى عالم الماضى، وأنه بعد انقضاء مائة عام وحسب على نشر ترجمته للمرة الأولى، كان الهبوط السريع للاتينية قد بدأ فى النظام التعليمى، وهو الذى يراقب خلق الرأسمال الثقافى ودورته إلى حد أكبر كثيرًا من الترجمة، وهكذا نشأت الحال التى نجد فيها المعلم كما يقول كوننجتون، مضطرًا إلى "احتمال... ما لا يستطيع القضاء عليه"، إذ أصبحت تلك هى القاعدة لا الاستثناء، وسوف تقوم الترجمات، من الآن فصاعدًا، بالحلول محل الأصول، بدلاً من استكمالها، فتقدم لقرائها ڤيرچيل فقط، لا ڤيرچيل وبعض المداخل إلى اللاتينية، ومن دون أن تحاول، رغم ذلك، تعليمهم كتابة الكلام الذى يحظى "بالقبول الاجتماعى" و"القيمة" الرفيعة.

الفصل الرابع

نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة

سوزان باسنيت

تزخر رفوف المكتبات بكتب لا تحصى، وربما كانت تكفى لملء مكتبات كاملة، من الهراء الذى تمليه الأهواء الذاتية عن الشعر، وإن قورنت كمية الشروح والتعليقات المسهبة بالشعر المكتوب فعلاً فلابد أن تبلغ ضعفيه على الأقل. ويزعم جانب كبير من هذه الكتابات أن الشعر شيء خاص متميز، وأن الشاعر يتميز بخصيصة جوهرية تمكنه من إبداع نمط فائق من النصوص، وهو القصيدة. كما يكثر الهراء المكتوب عن الشعر والترجمة أيضًا، وربما كان أشهر ما قيل من هذا اللون عبارة روبرت فروست، البالغة السخف، ألا وهى "إن الشعر هو ما يضيع فى الترجمة"، وهى التى توحى بأن الشعر كيان غير محسوس يستعصى على الوصف (حضور؟ روح؟) وأنه وإن كان يُبنى باللغة فمن المحال نقله عبر اللغات.

ويرجع جانب كبير من هذا الخطأ إلى فترة ما بعد الرومانسية، بأفكارها الغامضة عن الشعراء باعتبارهم كائنات تختلف عن سائر البشر، يتلقون الوحى الإلهى وكثيرًا ما تحفزهم الرغبة فى الموت. ويكفى أن يتناول الممثل الكوميدى عباءة سوداء فيلتف بها فوق خشبة المسرح حتى يصيح الجمهور "شاعر!" ويضحك. وهذه الصورة للشاعر باعتباره شابًا مستضعفا يتمتع بحساسية مرهفة (فالمرأة لا تظهر فى هذه الأسطورة!)، قد ازداد تشجيعها فى العالم الأنجلوسكسونى

بفضل قضايا الوعى الطبقى، فما إن ثَبّتَ الأدب الإنجليزى أقدامه فى الجامعات فى السنوات الأولى من القرن العشرين، حتى ارتفعت مكانة الشعر فى السُلّم الاجتماعى، وابتعد عن الجماهير، متجهًا إلى النخبة الفكرية والاجتماعية التى استولت عليه وزعمت أنها تملكه.

ولكن هذه الحال المؤسفة ليست، لحُسْنِ الحظ، عالمية. فالشعراء يقومون بوظائف بالغة الاختلاف فى شتى المجتمعات، وهذا عامل لا بد أن يأخذه المترجم فى اعتباره. ففى أوروبا الشرقية أيام الشيوعية، مثلاً، كان الشعر يُبَاغ فى طبعات ذات خط كبير (وقد حلت محلها الآن الروايات الغرامية الغربية وروايات الجرائم الجماهيرية)، وكان الشعراء شخصيات مهمة، وكانوا كثيرًا ما يعارضون الظلم والطغيان فى شعرهم. كما حدث فى أمريكا اللاتينية، وفى شيلى بعد وفاة پابلو نيرودا فى عام ١٩٧٣، أن خرج الناس إلى الشوارع وكان الجميع، حتى الفلاحون والعمال الأميون فى الريف، يستشهدون ببعض من إنتاجه الشعرى الضخم.

كان نيرودا يرى أن دور الشاعر يقضى بأن ينطق بلسان مَنْ حُرِمُوا القدرةَ على الكلام، فالشاعر فى نظره يمنح صوتًا لمن لا صوت لهم. وكان الشاعر فى أماكن أخرى يقوم بدور ضمير المجتمع، أو مؤرخ المجتمع. والشاعر فى بعض الثقافات هو "الشامان" (العراف) أو خالق السحر، أو المعالج، وفى ثقافات أخرى منشد الحكايات ومن يتولى التسرية عن الناس، وصاحب المكانة المركزية فى المجتمع المحلى. وإذا تأملنا عدد المرات التى حُبس فيها الشعراء أو عُذِّبوا بل وقُتِلوا فسوف ندرك درجة السلطة التى يمكن أن تكون فى أيدى الشعراء. وكانت الملكة إليزابيث الأولى، وهى أيضًا شاعرة ومترجمة، تَرأس اللجان التى سنت القوانين التى قضت بإعدام الشعراء الأيرلنديين الذين كان يُظَنُّ أنهم مخربون خونة. وهذا التصوير الموجز للأدوار المنوعة للشاعر يؤكد اختلاف دور الشاعر باختلاف السياقات الثقافية، وهذا أمر بالغ الأهمية للمترجم، فإن مثل هذه

الاختلافات الثقافية قد تؤثر فعلاً في عملية الترجمة الفعلية. ومعنى هذا استحالة قياس الشعر بمقياس واحد، باعتباره رأس مال ثقافي، في جميع الثقافات.

وقد حاول كثير من الكتّاب جاهدين تحديد صعوبات ترجمة الشعر، إذ يُؤثَرْ عن الشاعر شيلي قوله الشهير:

لو كان من الحكمة إلقاء زهرة من زهور البنفسج في بوتقة من أجل اكتشاف المبدأ العلمي للونها ورائحتها، فمن الحكمة نقل إبداعات الشاعر من لغة إلى لغة أخرى. لا بد أن ينمو النبات مرة أخرى من بذرته، وإلا فلن يخرج أية أزهار، وهذا هو العبء الذي خلفته لنا لعنة برج بابل.

(شيلي، ١٨٢٠)

ويُستشهد أحياناً بهذه الفقرة للدلالة على استحالة الترجمة. فهي تقول إن من السخف إخضاع زهرة للتحليل العلمي من أجل البت في أسس رائحتها ولونها، مثل محاولة نقل قصيدة كتبت بلغة معينة إلى لغة أخرى. ولكن لنا أن نقرأ الوصف التصويري الذي يورده شيلي لصعوبات عملية الترجمة قراءة أخرى، فالصورة الشعرية التي يستخدمها تشير إلى التغيير والنبت والنمو من جديد أي إنها ليست صورة ضياع وذبول. فحجته تقول إنه على الرغم من استحالة نقل قصيدة من لغة إلى لغة أخرى، فمن الممكن فعلاً إعادة غرسها، أي إنه يمكن وضع البذرة في تربة جديدة حتى يتمكن النبات الجديد من النمو. وإذن فإن مهمة المترجم هي تحديد تلك البذرة ومعرفة مكانها ثم الشروع في نقلها إلى تربة أخرى.

والشاعر والمترجم البرازيلي أوغسطو دي كامبوس، الذي يعد من كبار ممارسي الترجمة وفق مبادئ "ما بعد الاستعمار"، يرفض القول بأن الشعر ينتمي

إلى لغة أو ثقافة معينة، قائلاً "ليس للشعر – تعريفًا – وطن، أو قل، بالأحرى، إن له وطنًا أعظم" (دى كامپوس، ١٩٧٨). وإذا كان النص ليس ملكًا لثقافة مفردة فللمترجم الحق كل الحق فى المساعدة على نقله عبر الحدود اللغوية.

ويبدو أن تاريخ الترجمة والنقل الأدبى يؤكد صحة مقولة دى كامپوس، إذ كيف يمكننا أن نقول مثلاً إن هوميروس "ينتمى" إلى اليونان، واليونانيون المعاصرون أنفسهم يُضطرون إلى تعلم اللغة اليونانية التى كان يكتب بها باعتبارها لغة أجنبية. وعلى غرار ذلك لنا أن نسأل إن كان شيكسبير "ينتمى" إلى إنجلترا، ما دام تولستوى قد أعلن أن شيكسبير ألمانىٌّ فى المقام الأول:

> **حتى نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن شيكسبير قد ظفر بأى صيت خاص فى إنجلترا، بل إن الإنجليز كانوا يرونه أقل قيمة من معاصريه: بن چونسون، وفلتشر، وبومونت وغيرهم. وقد نشأت شهرته فى ألمانيا، ثم نُقلت منها إلى إنجلترا.**
>
> **(تولستوى ١٩٠٦)**

أى إن تولستوى يقول إن الإنجليز عجزوا عن إدراك عبقرية كاتب من أبناء جلدتهم، ولم يعرفوه إلا بطريقة غير مباشرة، أى من خلال الألمان. وهذا منظور يدعو إلى القلق إن كنت إنجليزيًا، ولكنه مفيد فى تأكيد الدور المهم الذى كثيرًا ما تقوم به الترجمة. فالترجمة، كما يقول ڤالتر بنيامين، تضمن البقاء للنص، وكثيرًا ما يواصل بقائه لأنه قد ترجم وحسب. (بنيامين، ١٩٢٣).

وترجمة شيكسبير فى شتى بلدان القارة الأوروبية فى أواخر القرن الثامن عشر، وفى القرن التاسع عشر، مثال باهر على ما يتضمنه النقل عبر الثقافات من تشابك وتعقيد، ويؤكد ما يقوله دى كامپوس عن أوطان النصوص. إذ إن ذلك

الكاتب الذى تُرْجِمَ جانبٌ كبيرٌ من أعماله إلى لغات بالغة الكثرة، فى الوقت الذى كانت المثل العليا الثورية العظمى فيه تكتسح القارة كلها، ومفاهيم الهوية القومية يُعلَى من شأنها بقوة أكبر مما شهده أى عصر سابق، لم يُتَرْجَمْ قطعًا بسبب أصوله الإنجليزية الخاصة. ولم يكن يُنظر إلى شيكسبير باعتباره رمزًا للهوية الإنجليزية، بل كان يُحتَفَى به بسبب تقنيته الفنية المسرحية الثورية، التى كانت تتحدى معايير الذوق السليم وتوقعاته، وكذلك بسبب المادة الشعرية المشحونة بالفكر السياسى. أى إن شيكسبير الذى شق طريقه إلى اللغات الألمانية أو الروسية أو البولندية، أو الإيطالية، أو الفرنسية أو التشيكية كان يُنظر إليه أساسًا باعتباره كاتبًا سياسيًّا، تثير نصوصه قضايا جوهرية تمس هياكل السلطة، وحقوق عامة الناس، وتعريفات الحكم الصالح والفاسد، وعلاقة الفرد بالدولة. ولنا أن نقول إنه كان كاتبًا مهمًّا فى عصر الثورات، وإن لم يكن يتفق الجميعُ على هذا الرأى. فإن ڤولتير مثلاً قد انتقده بشدة. يقول ڤولتير:

من المخيف أن هذا الوَحْشَ يلقى مناصرةً فى فرنسا. وفى ذروة الفاجعة والرعب، كنت أنا أول من تكلم عن شيكسبير هذا، وكنت أنا أول من نَبَّهَ الفرنسيين إلى اللآلئ القليلة التى يمكن أن نجدها فى كومة الروث الهائلة المذكورة. لم يخطرْ ببالى قط أننى سوف أُسْهِمْ بما فعلتُ فى الجهد المبذول للوطء على تاجىْ راسين وكورنى من أجل تكليل جبين هذا الدجال الهمجى بأكاليل الغار.

(ڤولتير، ١٧٧٦)

كان ڤولتير يشكو من الثورة فى الذوق، وفى أصول الدراما الشعرية فعليًا، وهى الثورة التى أحدثها كُتّابٌ مثل شيكسبير. والأمر يتعلق هنا، بطبيعة الحال، بمسألة جوهرية فى تاريخ الترجمة ولها ارتباط خاص بترجمة الشعر، ألا وهى قدرة الترجمة على التأثير فى نظام أدبى، وقدرة النصوص المترجمة على التغيير والتجديد. ولكن إن كان الشعر حقًا هو ما يضيع فى الترجمة، فكيف يمكن أن توجد القدرة المذكورة؟ لا بد أن الإجابة قائمة فى طرائق تلقى/استقبال النصوص المترجمة من جانب النظام المستهدف، وهى التى ترتبط ارتباطًا بالغ التعقيد بالزمن والمكان والتقنية. لأن الترجمة لا تحدث تأثيرًا فى نظام مستهدف إلا إذا كانت فى ذلك النظام فجوة تمثل حاجة خاصة، وإلا إذا كانت مهارة المترجم قادرة على تقديم "منتج نهائى" يتجاوز درجة القبول وحسب.

ويحثنا فريدريك ويل، المترجم الذى أطال التفكير فى مشكلات الترجمة، على إعادة النظر فى العلاقة بين الترجمة وبين فكرة وجود أصل صلد قائلاً:

> **ليست النصوص الأصلية أيقونات، بل إنها أنساق حركة رمزية مشفرة، ففيها المقصد والحجة، والتعبير عنهما معًا فى ثيمة معينة. وهى ليست جامدة أو لينة، بل هى فى جوهرها حركة. وأحب أن أتصور أنها مثل أسماء الفاعل وأسماء المفعول، لا مثل الأفعال أو مثل الأسماء. والأعمال الأدبية القائمة أمام المترجم لها شخصيتها المميزة، ولها طبيعة تشبه مادتها، وتدل على شخصية محددة، ولكنها لا تستطيع إيضاح مادتها إلا حين تعمل بمقتضاها. وهذا العمل هو الجانب الذى يمثل الفعل [بمفهومه النحوى] الذى لا بد منه للكشف عن الأسماء فيها. وبهذا المعنى تصبح الأصول الأدبية أسماء فاعل وأسماء مفعول. أى إن الأسماء فيها تعمل بأن تصبح أفعالاً. وهى تصبح أفعالاً بأن تتيح للأسماء فيها أن تعمل.**
>
> **(ويل، ١٩٩٣)**

إن ويل يحاول هنا تعريف الطبيعة الخاصة للنص، وهى التى يسميها علامة "شخصيتها المحددة". ولكنه يساعدنا أيضا بتذكيرنا أن النصوص تتكون من لغة، وأنها تتشكل من أسماء وأفعال وشتى أنواع الأنساق اللفظية والنحوية، وهذا هو البُعد الذى على المترجم أن يهتم به فى المقام الأول. وأما فى ترجمة الشعر فينبغى أن تكون المرحلة الأولى هى القراءة الذكية للنص المصدر، وهى عملية تفصيلية لفك الشفرات وتأخذ فى اعتبارها الظواهر النصية والعوامل الخارجة عن النص. فإذا لم نُنْعِمْ النظر فى القصيدة ونقْرأها بالانتباه اللازم وشرعنا فى القلق على ترجمة "روح" شيء من دون وجود ما يمكننا من تعريف هذه الروح فسوف نصل إلى طريق مسدود.

وكثيرًا ما تعتمد قراءة إحدى القصائد على الجدلية الدائرة بين مقومات القصيدة المطبوعة على الصفحة وبين المعارف غير النصية التى نواجهها بها. ومن أفضل الشعراء المعاصرين عندى الشاعرة البريطانية الباكستانية مونيزا ألفى. وعملها مستمد من خبرتها باعتبارها امرأة تنتمى إلى أكثر من ثقافة واحدة، وأن صفة الهجين تمثل عنصرًا أساسيًا من عناصر إبداعها. وهى تكتب من واقع خبرتها باعتبارها "بين بين"، فهى امرأة لها مكانها فى ثقافتين، وربما لا تنتمى تمامًا، بسبب ذلك، إلى أيهما وحسب. وهكذا فإن كتابتها ترمز للوضع الذى يشغله الملايين فى عالم اليوم. ومن الثيمات التى تعود إليها فى الكثير من قصائدها ثيمة الانتماء وعدم الانتماء. ومن هذه القصائد قصيدة غير مقفاة من ثمانية أسطر عنوانها **الوصول ١٩٤٦** (ألفى، ١٩٩٣).

والمتحدث فى القصيدة شخص يشار إليه وحسب باسم "طارق"، وهو يفكر فيما يراه بعد أن يصل إلى ليفربول ويستقل القطار متجهًا إلى لندن. وهو يتطلع إلى "حبل غسيل متصل ممدود" ويحاول التوفيق بين ما يراه وما يعرفه عن البريطانيين:

وقال فى نفسه: غريب أمر هؤلاء الناس -

إمبراطورية، وكل ذلك الغسيل

الملابس الداخلية، حديقة الإنجليزى.

الذى لا يعرفه طارق أن ذلك كان يوم الاثنين، يوم الغسيل التقليدى عند الإنجليز. وجهله بهذه الحقيقة الأولية عن الإنجليز يؤكد كونه أجنبيًا، ويلمح إلى صعوبات فى المستقبل. أضف إلى ذلك أن صورة الغسيل تؤكد التضاد بين ما يراه فى إنجلترا وبين ما رآه من الحكام البريطانيين المتعالين فى الهند، والمفترض أن غسيل هؤلاء كان دائمًا يختفى عن الأنظار حيث يتولاه الخدم الهنود. وهكذا يتأكد التضاد بين المثل الأعلى "الإمبراطورى" والواقع المبتذل للحياة اليومية.

ولكن معرفة أن يوم الاثنين يوم الغسيل لا تكفى لفهم ما يجرى فى القصيدة. فصورة الغسيل تذكرنا بالمثل القديم عن عدم غسل الملابس المتسخة علنًا. والملابس المتسخة فى هذه الحال حقيقية ورمزية، أى إن ملابس الإمبريالية المتسخة ترمز لها الملابس التى ينشرها الإنجليز لتجف. وفى إشارة طارق الساذجة التالية بشأن حديقة الإنجليزى، تبرز مجموعة أخرى من الإحالات. فالقصيدة الكبرى للعصر الإمبريالى، قصيدة الشاعر كيپلنج "**بهاء الحديقة**" تصور إنجلترا كلها فى صورة حديقة، حديقة رائعة تحيط بمنزل فاخر، ويعمل على الحفاظ على جمالها حشد من البُستانييّن المخلصين وتختفى تحت الطبقات التى تتكون منها هذه القصيدة صورة الحديقة الإنجليزية المثالية فى القرن التاسع عشر.

وكل مترجم يتصدى لهذه القصيدة يواجه مهمة معقدة حقًا. فأما المفردات الدلالية فهى مباشرة، وإن كان شكل الأسطر الثمانية المُحْكم يُمكِّن ألقى من إبراز كلمات معينة فى بداية الأسطر ونهايتها. وآخر كلمة فى القصيدة هى الصفة "لاذع" ومجال دلالاتيا بالغ الاتساع، وهى تستخدم هنا فى وصف يوم الاثنين،

وربما – وعلى الأرجح – تشير إلى حالة الطقس [بمعنى "قارس"] حتى وهى تلمح إلى توقع آلام فى المستقبل. والمشكلة الرئيسية ليست لفظية أو نحويـــة أو شـــكلية، بل هى مشكلة المعرفة اللازمة للقارئ حتى يتمكن من إدراك الدلالات المـــضمرة فى النص، فالنص لا يصرح بمعظمها بل يلمح إليها وحسب. والبيانات الجغرافيـــة دقيقة. فإذا لم يكن القارئ يعرف أن "يوستون" محطة قطارات فى لندن فلن تكـــون لرحلة طارق دلالة كبيرة. والفكاهة الخاصة بالغسيل تنشئ الهيكل الأساسى للقصة. بل إن العنوان نفسه له دلالة، إذ إن طارق يصل إلى لندن فى لحظة "البين بـــين". فالحرب العالمية انتهت عام ١٩٤٥، ولم يُعلن استقلال الهند وقيام دولة باكستان إلا عام ١٩٤٧. وكان طارق ينتمى للموجة الأولى من المهاجرين فى الفترة التى تلت الحرب. وربما يكون قد وصل قبل موعده، أو بعد أن فات الموعـــد. والمـــشكلات الخاصة بنقل "نبتة" قصيدة كهذه، وهي التى تستند فى أساسها على فكـــرة النـــزوح الثقافى وتعتمد على مقدار كبير من المعرفة الإضافية، مشكلات ترهـــق المتـــرجم باعتباره قارئًا وكاتبا.

وقد حاول جـــيمز هومز، وهو مترجم عظيم للشعر عبر عدة لغات وباحث متميز فى الترجمة، أن يضع مجموعة فئات أساسية لترجمة الـــنظم. وهـــو يقـــدم سلسلة من الاستراتيـــجـــيات الأساسية التى يـــستخدمها المترجمـــون فـــى نقـــل الخصائص الشكلية للقصيدة، وأول استراتيـــجـــية من هذا النوع ما يطلـــق عليـــه تعبير "الشكل المحاكى". ففى هذه الحال يعيد المترجم تقديم شكل الأصل فى اللغـــة المستهدفة، ومن الواضح أن ذلك مستحيل إلا إذا توافرت أعراف شـــكلية مماثلـــة، بحيث يستطيع المترجم استخدام شكل مألوف من قبل للقراء. ومع ذلك فإن هـــومز يقول إنه ما دام من المحال أن يوجد شكل شعرى خارج اللغة "فمن المحال للمترجم أن "يبقى" على أى شكل" ومن المحال تحقيق التطابق التام بين الأشكال الشعرية فى مختلف اللغات (هومز، ١٩٧٠). ومن ثم فإن هذا يعنى الحفاظ على وهم التماثـــل

الشكلى، وقراء اللغة المستهدفة يواجهون فى الواقع بشيء مماثل ومختلف في الوقت نفسه، أى يحمل طابع "الغرابة". ويقول هومز إن هذا هو ما يميز ترجمة شيكسبير إلى اللغة الألمانية بالنظم المرسل، ويردف قائلاً:

ومن ثم فإن "الشكل المحاكى" يسود بين المترجمين فى الفترة التى تضعف فيها مفاهيم الأنواع الأدبية، ويطعن فيها الناس فى الأعراف الأدبية، وتتعرض الثقافة المستهدفة كلها للنوازع الخارجية وتفتح صدرها لها.

(هومز، ١٩٧٠)

والاستراتيجية الثانية التى يضع هومز خطوطها العريضة تتضمن تحويرًا شكليًّا، فهو يستخدم ما يسميه "الشكل القياسى" فى القول بأن المترجم يحدد أولاً وظيفة الشكل الأصلى ثم يحاول بناء مثيل له فى اللغة المستهدفة. وأوضح مثال على هذه التقنية هى ترجمة البحر الفرنسى السداسى التفعيلة إلى النظم المرسل بالإنجليزية [الخماسى التفعيلة] والعكس بالعكس. وتستخدم الدراما الكلاسيكية لكل من هاتين اللغتين هذين الشكلين. وعلى غرار ذلك فعندما وضع أ. ف. ريو ترجمته لملحمتى هوميروس للنشر فى سلسلة پنجوين عام ١٩٤٦، قال فى تصديره إن **الإلياذة** يجب أن تعتبر مأساة وأن **الأوديسية** رواية، ثم طبق حجته عمليًّا بأن ترجم **الأوديسية** باعتبارها رواية، نثرًا لا نظمًا.

وهو يُعَرِّفُ الاستراتيچية الثالثة بأنها "مشتقة من المضمون"، أو "الشكل العضوى". ويقول إن المترجم يبدأ خطواته بالمادة الدلالية للنص المصدر ويتيح لها أن تتشكل نفسها. وهذه فى جوهرها استراتيچية عزرا پاوند فى ترجمة الشعر الصينى، وقد أصبحت الاستراتيچية المهيمنة فى القرن العشرين، وزاد من تدعيمها أيضًا نشأة النظم الحر وتطوره. وفى هذا اللون من الترجمة يُنظر إلى الشكل باعتباره مستقلاً عن المضمون، لا باعتباره يتكامل معه.

ويصف هومز الفئة الرابعة بأنها "الشكل المنحرف أو الخارجى"، وفى هذا النمط من الترجمة، ينتفع المترجم بشكل جديد لا يشير إليه النص المصدر أية إشارة، سواء من زاوية الشكل أو المضمون. وقد يجوز لنا أن نقول إن عزرا پاوند يفعل ذلك فى بعض أجزاء أناشيده، ولكننا نرى بصفة عامة فائدة أكبر فى ضم فكرة هومز عن الشكل "العضوى" وفكرته عن الشكل "الخارجى" فى استراتيچية واحدة، واستخدام مصطلح "العضوى" لهما معًا. ويترجم دى كامپوس قصيدة وليم بليك "**الوردة العليلة**" إلى قصيدة "مجسدة"، أى حيث تطبع الكلمات البرتغالية فى الصفحة على شكل وردة أو زهرة ويختفى فى داخلها النص آخر الأمر، وهو ما يمكن اعتباره شكلاً "عضويًّا" أو "خارجيًّا" إذا واصلنا استخدام مصطلحى هومز. ولكن مثل هذا التمييز لا طائل من ورائه، والذى نستطيع أن نقوله هو أن ترجمة دى كامپوس تتجلى فيها حساسيته للنص ورغبته فى التجريب بطرائق لم تكن متاحة لبليك قبل قرنين من الزمان.

ويقول هومز إن الاستراتيچية العضوية كانت الاستراتيچية المفضلة فى القرن العشرين، ولكنه يبين انحدار نسبها بوضوح من شيلى، وهو الذى أشرنا آنفًا إلى استخدامه صورة عضوية فى الإشارة إلى عملية الترجمة. وفكرة الترجمة باعتبارها عملية عضوية تبرز بوضوح وجلاء فى تفكير عزرا پاوند، إذ كان مثل كثير من الشعراء وأصحاب نظريات الترجمة من قبله ومن بعده مشغولاً بتحديد المراحل التى تمثل خطوات نقل القصيدة من لغة إلى لغة أخرى.

وپاوند يؤكد أهمية اللغة المستهدفة للمترجمين، ففى معرض مناقشته لشعر العصور الوسطى، مثلاً يقول:

> **شَرٌّ ما تتسم به ترجمة شعر العصور الوسطى إلى الإنجليزية أنه من أصعب الأمور أن تقرر كيف تترجم عملاً كُتِبَ وفقًا لمعايير معينة إلى**

لغة تخضع الآن لمعايير مختلفة. هل تترجم كنيسة سانت هيلير إلى تقاليد فن الباروك؟ لن تستطيع كما يعرف الجميع أن تترجمها إلى اللغة الإنجليزية في ذلك العصر، فاللغة البروفنسالية التي كان يتكلمها ملوك أسرة بلانتاچينيت [١١٥٤-١٣٩٩م] تنتمي إلى لهجات جنوب فرنسا التي تسمى "لانج دوك".

(پاوند، ١٩٣٤)

والواقع أن نبرة پاوند هنا ساخرة، فهو يعرف مثل الجميع أن قدرًا كبيرًا من شعر العصور الوسطى قد تُرجم فعلاً في القرن التاسع عشر إلى لغة إنجليزية تحاكي طابع العصور الوسطى أو إلى ضرب من "لغة الترجمة" التي ترمي إلى الإيماء بأن النص الأصلي قديم. وتقول حجة پاوند إن هذا سخف: فالمنتج النهائي غير ممتع للقارئ؛ لأنه مكتوب بلغة تفتقر إلى الحيوية لأنها متكلفة تمامًا ولا يتكلمها أحد.

وكان ما يشغل پاوند في المقام الأول أن يترجم نصوصًا من زمن سابق أو من ثقافات غير غربية، ومن هنا قل تأكيده لمشكلات ترجمة الخصائص الشكلية للنصوص، لأنه كان يدرك أن الأشكال تتفاوت فيما بين الآداب المختلفة. وأما ما يصر عليه فهو أن على المترجم أن يكون قارئًا أولا وقبل كل شيء. ونستنبط من حواشيه وتعليقاته الكثيرة على الترجمة وجود خط فكري ينسب إلى المترجم مسؤولية مزدوجة. فعلى المترجم أن يجيد القراءة، وأن يعي ماهية النص المصدر، وأن يفهم خصائصه الشكلية وديناميته الأدبية، إلى جانب مكانته في النظام المصدر، وعليه أن يأخذ في اعتباره أخيرًا الدور الذي قد يُناطُ بالنص في النظام المستهدف. ويذكرنا پاوند مرارًا وتكرارًا أن الترجمة يجب أن تصبح عملاً فنيًا في ذاتها، وأي شيء أقل من ذلك عبث لا طائل من ورائه.

وهو يضع أيضًا نوعًا آخر من التمييز في تفكيـره عـن ترجمـة الـشعر، ويحاول جاهدًا تحديد العناصر التي تقبل الترجمة على نحو مـا. ويقـول پـاوند بوجود ثلاثة أنواع من الشعر في أي أدب. أولها هو الشعر النغمـي (melopocia) الذي تتميز الألفاظ فيه بخصيصة موسيقية تؤثر في شكل المعنى، وهـذه الـصفة الموسيقية يستطيع أن يقدِّرها "الأجنبي ذو الأذن الحـساسة"، ولكنهـا لا يمكـن أن تترجم "إلا بمصادفة ملهمة أو حتى بإخراج ما لا يزيد عن نصف سطر كل مـرة" (پـاوند، ١٩٢٨).

والنوع الثاني هو الشعر التصويري (phanopocia) الذي يراه أسـهل مـا يترجم، لأنه يتضمن إبداع صور باللغة. وكانت الصورة الشعرية، بطبيعة الحـال، تشغل مكانًا رئيسيًّا في مذهب پـاوند الشعري، كما يتجلى في اختيـاره المتعمـد لأشكال النظم اليابانية والصينية المشحونة بالصور التي يعتبرها نماذج تُحتذى.

وأما النوع الثالث فهو الشعر الفكري (logopocia) الذي يقول إنـه يتميـز "برقص الذهن بين الكلمات" ويعتبره غير قابل للترجمة، وإن كان يمكـن شـرحه. ولكن پـاوند يقول إن نقطة البداية تتمثل في البَثِّ فـي حالـة المؤلـف النفـسية، والانطلاق منها، وهكذا نعود إلى شيلي وإلى فكرة نقل البذرة إلى تربة أخرى.

والباحثون في الترجمة يحاولون مرارًا وتكـرارًا حـل مـشكلة العلاقـات المتداخلة بين البناء الشكلي للقصيدة، ووظيفته في سياق اللغة المصدر، والإمكانيات المتاحة في اللغة المستهدفة. ويتحدث روبرت بلاي عن ثماني مراحـل للترجمـة (بلاي، ١٩٨٤) ويتحدث أندريه ليفيـڤـير في كتابه عن ترجمة شعر كـاتوللوس عن سبع استراتيـچـيات ومشروع خاص (ليفيـڤـير ١٩٧٥). والعنصر المفقود في الكتابات الكثيرة عن الشعر والترجمـة عنـصر المـرح أو فكـرة الفـرح أو التلاعب، إذ إن متعة الشعر تكمن في إمكان اعتباره خبرة ذكرية وعاطفية للقـارئ والكاتب معًا. والقصيدة، مثل النص المقدس، تقبل قـراءات وتفـسيرات واسـعة

النطاق، وتتضمن الإحساس باللعب. فإذا عامل المترجم نصًا من النصوص باعتباره شيئًا ثابتًا مصمتًا لابد أن تُفَكَّ شفرته بانتظام بالطريقة الصحيحة، فَقَدَ ذلك الإحساس باللعب.

وإذا رأينا لافتة تقول "المشى على الكلأ ممنوع" فإننا نجد فيها نهيًا عن شىء. إنه نص يتكون من أربع كلمات له وظيفة محددة، ولو تصدينا لترجمتها فسوف نترجم وظيفتها، وليس بالضرورة عناصرها الدلالية. ولكن ما عسى أن نفعل بنص آخر من أربعة كلمات يرد فى ديوان الشاعر الإيطالى العظيم چيوسيپى أُنجاريتى، وهو

m''illumino

d''immenso

قد نبدأ باللجوء إلى المعجم واكتشاف أن السطر الأول يتكون من فعل يعود على الفاعل، وهو (**illuminarsi**) الذى يمكن أن يترجم بالتعبير "يضىء ذاته/ ينير نفسه/ يتنور" [وفعل المطاوعة الأخير أقرب الصور إلى الشكل الصرفى الإيطالى]. والسطر الثانى يتكون من حرف جر هو (**di**) الذى يعنى "ل/ ب/ من" وصفة هى (**immenso**) التى تعنى "الهائل/ الضخم/ اللامحدود"، وهذا غريب إذ ربما توقعنا الاسم منها وهو (**immensita**) هنا بدلاً من تلك الصفة. وهكذا فإن الترجمة الأولية يمكن أن تكون "إنى تنورت باللامحدود"، أو "إن تنورى لا حد له" أو "لقد تنورت إزاء اللامحدود". وعلينا أن نتوقف قليلاً هنا، إذ يتضح أن القصيدة التى لا يزيد طولها عن أربعة أسطر، والتى تعتبر عملاً عظيمًا بالإيطالية، بالغة القبح بالإنجليزية، فترجماتها تتراوح ما بين الابتذال والتكلف. وربما كانت هذه من النماذج الكلاسيكية لما يسميه عزرا پاوند الشعر الفكرى، أى النص ذو الجذور العميقة فى التقاليد الأدبية والفلسفية لكاتبها إلى الحد الذى يحول دون تذوق قراء ينتمون إلى ثقافة أخرى لها، على الرغم من الغياب الظاهر للصعوبات الدلالية.

ففكرة "التنور" و"اللامحدود" تحيل القارئ الإيطالي إلى مجالات كاملة من الدلالات، أي إن هاتين الكلمتين ذواتا جذور عميقة في النظام الثقافي، ولا يمكن ترجمتهما حرفيًا، على الرغم من وجود معان حرفية لهما. والطريقة الوحيدة لمعالجة المترجم لهذا النص هي اتباع المبادئ "العضوية" التي قال بها شيلي، ومحاولة فهم النص واستيعابه إلى الحد المتاح داخل النظام الخاص للمترجم بحيث يمكن لنبتة جديدة أن تبدأ النمو. ويكتب إيف بونفوا ما يُرجع صدى هذا حين يقول إن علينا أن نحاول إدراك الدوافع الأصلية للقصيدة، ثم "تعيش من جديد مع "القوة" التي أنشأتها ولا تزال كامنة فيها" (بونفوا، ١٩٨٩).

وقد كتب أوكتافيو باث مقالاً واضحًا عن ترجمة الشعر يميز فيه تمييزًا بالغ الأهمية بين مهمة الشاعر ومهمة المترجم قائلاً:

إن الشاعر المستغرق في حركة اللغة، المشغول بالألفاظ دومًا، يختار كلمات معدودة، أو تختاره هذه الكلمات. وفي غمار جمعه بينها يبني قصيدته: أي إنها كيان لفظي يتكون من حروف لا تقبل التبديل أو الحركة. وأما نقطة انطلاق المترجم فليست حركة اللغة التي تمثل مادة الشاعر الأولية، بل اللغة الثابتة في القصيدة. إنها لغة تجمدت لكنها حية. وخطوات المترجم تمثل عكسًا لخطوات الشاعر، إذ إنه لا يبني نصًا لا يتغير من حروف متحركة بل يفكك عناصر النص، ويحرر العلامات حتى تدور دورتها ثم يعيدها مرة أخرى إلى اللغة.

(باث، ١٩٧١)

أي إن الشاعر "يلعب" باللغة ثم ينتهي بخلق قصيدة ما، من طريق تثبيت اللغة على نحو لا يسمح بتغييرها. ولكن مهمة المترجم تختلف اختلافًا كاملاً. وتتضمن لونا مختلفا من "اللعب"، إذ يبدأ المترجم باللغة التي ثبتها الشاعر. ثم يكون

عليه أن يشرع فى تفكيكها وإعادة تجميع الأجزاء بلغة أخرى. ويقول باث إن عملية تحرير العلامات لتدور دورتها تمثل عكس العملية الإبداعية الأصلية. فمهمة المترجم أن ينشئ نصًا مماثلاً بلغة أخرى، ومن ثم فإن المترجم ليس كاتبًا أوّلاً يتحول إلى قارئ، بل هو قارئ أوّلاً يصبح كاتبًا، والذى يحدث فى نظر باث أن القصيدة الأصلية تصبح قائمة داخل قصيدة أخرى، حيث لا تصبح "نسخة منها بل صورة أخرى لها".

وهذه النظرة إلى عملية الترجمة ذات فائدة جمة، أو قل إنها "تحَرُّرُنا" إلى حد بعيد، فهى من الزاوية النظرية تتصل بفكرة ڤالتر بنيامين عن قدرة الترجمة على إكساب النص حياة أخرى، وتمكينه من البقاء، بل وأحيانًا بعث الحياة فيه. أى إنها نظرة تحرير للترجمة؛ لأنها تتجنب تمامًا السؤال العويص بشأن كون الترجمة أو عدم كونها نسخة أقل مرتبة من الأصل. فالواقع أن مهمة المترجم نوع مختلف وحسب من مهام الكاتب، وهى نابعة من المهمة الأولية للقراءة.

ومن المترجمين الذين ما فتئت أعود إليهم المرة تلو المرة وعامًا بعد عام السير توماس وايات، أحد الشعراء الذين يعود إليهم فضل إدخال شكل السونيتة فى اللغة الإنجليزية فى أوائل القرن السادس عشر. وأنا دائمًا ما أرجع إليه لأن ترجماته بارزة متميزة حتى فى ذلك العصر المتسم بالنشاط الترجمى على نطاق واسع، وذلك على الرغم من أنه لم يعبر عن أية آراء فى الترجمة، أو على الأقل لم يصلنا منها شىء إن كان قد فعل. والباحث ر. أ. ريبهولتس، الذى قام بتحقيق ونشر الطبعة الكاملة لشعر وايات عام ١٩٧٨، لا يبدى رضاه عن ترجمات وايات، فأحيانًا يصفها بأنها ترجمات لـبترارك، وأحيانًا بأنها محاكاة حرة لشعر بترارك، بل وحتى محاكاة بالغة التحرر لشعر ذلك الشاعر (ريبهولتس ١٩٧٨). ومن المحتمل أن عدم رضاه يرجع إلى أننا لو وضعنا ترجمات وايات لـبترارك جنبا إلى جنب مع النصوص الأصلية، فسوف نواجه مثالاً لما يسميه باث

"الممارسة التحريرية" للترجمة. إذ إن وايات يتخذ من بترارك نقطة انطـلاق لـه، ويحرر "العلامات" حتى تدور دورتها الموجهة إلى جمهور قراء يختلـف اختلافـا تامًا، بلغة أخرى وفى عصر آخر.

وفيما يلى النص الإيطالى:

Una candida cerva sopra l''erba

verde m''apparve, con duo corna d''oro,

fra due riviere, all''ombra d''un alloro,

levando''l sole, a la stagione acerba.

Era sua vista sì dolce superba,

ch''i lasciai per seguirla ogni lavoro,

come l''avaro, ch''n cercar tesoro,

con diletto l''affanno disacerba.

"Nessun mi tocchi – al bel collo d''intorno

scritto avea di diamanti e di topazi –

libera farmi al mio cesare parve".

Et era ''l sol gia volto al mezzo giorno;

gli occhi miei stanchi di mirar non sazi,

quand''io caddi ne l''acqua, et ella sparve.

[وفيما يلى الترجمة النثرية الدقيقة الكاملة للنص الإيطالى التى تكرم بإهدائها إلىَّ الأستاذ الدكتور عبد الرازق عيد، رئيس قسم اللغة الإيطالية وآدابها بجامعة القاهرة – المترجم]

وعلة ناصعة البياض على العشب الأخضر،
تبدت لى، بقرنين من الذهب،
ما بين جدولى ماء، فى ظل شجرة غار،
حال شروق الشمس مع الفجر، فى مستهل فصل جديد.
كان مشهدها فاتنًا حلوًا وجليلاً،
فتركت لمتابعتها أي عمل،
مثل البخيل، الباحث عن كنز،
يخفف بالاستمتاع أكدار نفسه.
"لا يمسسنى أحد – حول عنقها الجميل
كان مكتوبًا بالياقوت والماس –
فلست ملكًا لأحد حتى قيصرى جعلنى حرة".
ولما كانت الشمس قد تحولت بالفعل إلى منتصف النهار،
وعيناى متعبتان من التحديق لم يشبعا بعد،
حينها سقطت أنا فى الماء، واختفت هى(*).

(*) وفيما يلى ترجمة منظومة مقفاة للنص نفسه مع تعديل نظام القافية وغيره مما يمثل حجة باسنيت عن نقل البذرة الى تربة اخرى – المترجم]

هذه قصيدة تزخر بالصور الشعرية الـبـتراركية الكلاسيكية. ويتكون بناؤها من وحدتين رئيسيتين، الأولى من ثمانية أبيات ذات قافية نسقها أ ب ب أ مرتين، وستة أبيات ذات قافية نسقها ج د هـ مرتين. ويشير فيها إلى حبيبته "لورا"، من خلال صورة شجرة الغار (allora) ومكان القصيدة المنظر الطبيعي لقصيدة الحب الرفيع، ألا وهو المروج الخضراء في فصل الربيع. والماء الجارى، والصباح الباكر الذى ينتقل تدريجيًا إلى وقت الظهيرة، وهذه كناية عن انقضاء عمر الإنسان. وصورة العاشق هنا سلبية، فالظبية البيضاء تظهر أمامه، فيترك كل ما كان يفعله حتى يتطلع إليها، ويستمر فى تحديقه بنشوة غامرة فإذ به يقع فى الماء وتختفى الظبية.

وتتميز هذه القصيدة بعنصرين: الأول هو الصورة الشعرية فى السطرين ٧-٨، أى صورة البخيل الذى يستمتع بجمع كنوزه إلى الحد الذي ينسيه إدراك ما

= وظَبْيَةٍ بيْضاءَ لاحتْ لى بروْضةٍ خضْراءْ
وكان قرْناها من الذّهب النُّضارْ
وحولَها نهْرانِ جاريانِ فى ظلال الغارْ
فى مطْلع الرَّبيعِ حين أشْرقتْ ذُكاءْ.
وكانَ وجْهُها الجميلُ بالغَ الصَّفاءْ
حتَّى تركْتُ كلَّ ما عنْدِى من الأعْمالْ
كَيْما أتابعَ الرُّواءَ كالبخيلِ طالبًا للْمالْ
ومُسْتَخفًّا بالعناءِ منْ أجْلِ الهناءْ
وحوْلَ جيدِها طوْقٌ به حُروفُ توباز وماسْ
تقولُ "إنَّنى مُحرَّمٌ لمسِي على جميع النَّاسْ
فقيْصرٌ يمْلكُنى ولنْ يفُكَّ غيْرُهُ أسْرِى"
ظللْتُ ذاهلاً إلى ارْتفاعِ شمْسِ الظُّهْرْ
لكنَّما العُيونُ رغْمَ الجُهْدِ ما ارْتوتْ
وعنْدَها سقطْتُ وسطَ الماءِ واخْتفتْ.

بذل فى سبيلها من جهد، والثانى صورة الطوق الذى يحيط برقبة الظبية، كما تقول التفاصيل الواردة فى الأبيات ٩-١١، فالرسالة المنقوشة بالماس والتوپاز تقول "يجب ألا يلمسنى أحد، فإن قيصر الذى يملكنى هو القادر وحده على تحريرى".

وتمثل "ترجمة" وايات نقل البذرة من پترارك إلى تربة أخرى:

Who so list to hounte I know where is an hynde;

But as for me, hellas, I may no more:

The vayne travaill hath weried me so sore,

I am of them that farthest cometh behinde;

Yet may I by no means my weried mynde

Drawe from the Diere: but as she fleeth afore

Faynting I folowe; I leve of therefore,

Sithens in a nett I seek to hold the wynde.

Who list her hount I put him out of dowte,

As well as I may spend his time in vain:

And graven with Diamonds in letters plain

There is written her faier neck rounde abowte:

"Noli me tangere for Caesar"s I ame,

And wylde for to hold though I seme tame".

مَـــنْ شَاءَ أنْ يَصيــــــدَ ظَبْيَةً دَلَلْتُهُ على المَكَــــانْ
لكنَّني وَاحَسْرَتِي لا أَسْتَطِيعُ الصَّيْدَ بَعْدَ الآنْ
فجُهْدِيَ المَبْذُولُ دُونَ طَائلٍ قد هَدَّني هَدًّا
وصِرْتُ بَيْنَ مَنْ تَرَاجَعُــوا إلى الوَرَاءِ صَدًّا
لكنَّنـــي لا أَسْتَطِيعُ أنْ أُخَلِّصَ الفُــؤَادَ ذا الأَحْزَانْ
مِـــن طَيْفِ ظَبْيَتِي. ففِي فِـــــرَارِهَا أُكَابِدُ الحِـــرْمَانْ
مُتَابعًا لَهَا بِرُوحٍ وَهَنَتْ. إنِّي تَرَكْتُها بِقَلْبِيَ الجَرِيحْ
ما دُمْتُ أسْعَى بالشِّبَاكِ وَاهِمًا إلى اصْطِــيَادِ الرِّيحْ
دَعْنِي أؤَكِّدْ للَّذِي يَهْوَى اصْطِيَادَ الظَّبْيَةِ الحَسْــنَاءْ
أنْ سَـــــوْفَ يُهْــدِرُ وَقْتَهُ مِثْلِي أنَا بِـــلا مِـــرَاءْ
فَحَوْلَ جِيدِ ظَبْيَتِي الجَمِيلِ طَوْقٌ فيه نَقْشٌ بارزٌ صَرِيحْ
حُـــرُوفُهُ دُرٌّ مِــــنَ المَاسِ الثَّمِـــــينِ نَاطِــقُ الوُضُوحْ:
"مُحَـــــرَّمٌ عَلَيْكَ أنْ تَمَسَّ ظَبْيَـــةً لقَيْصَــرٍ عَفِيفَــــةْ
"مِنَ المُحَالِ أنْ تَنَالَ ظَبْيَةً بَرِّيَّةً وإنْ بَدَتْ أَلِيفَةْ".

وتوجد عدة اختلافات بارزة بين القصيدتين. فـــالاختلاف الأول والأوضـــح تغيير وايات لشكل السونيتة بحيث أصبح نظام القافية فيها أ ب ب أ، أ ب ب أ، ج د د ج، هــ هــ(*). ومن آثار ذلك تقسيم السونيتة إلى ثلاثة أقسام بدلاً من اثنـــين،

(*) وتغير ترجمتي العربية نظام القافية إلى أ أ ب ب، أ أ ج ج، د د ج ج، هــ هــ، وهـــو الأقـــرب إلـــى إشعار القارئ العربي بالقافية بسبب توالي القوافي في السطور المتتالية، مع حفـــظ التـــرابط مـــا بـــين الأجزاء الثلاثة الأولى، والحفاظ على استقلال السطرين الأخيرين، وفقا لنظام وايات وشيكـــسبير مـــن بعده (المترجم).

فلدينا وحدة تتكون من ثمانية أسطر، تتلوها وحدة مميزة من أربعة أسطر، وتبلغ القصيدة ذروتها في مزدوج مقفىً ختامي. وهذا هو الشكل الذى سوف يقبله بعد ذلك سيدنى وسبنسر وشيكسبير لأن المزدوج الختامى يقدم للكاتب إمكانية هائلة لتقديم مفارقة قد تتضمن عكس ما سبق. وإذا كان شكل السونيتة البتراركية شكلاً أكثر رشاقة وأشد تكاملاً، وتترابط العناصر التى تشكل نظام القافية فيه ترابطًا أقرب إلى الإيجاز، فإن الصيغة الإنجليزية تُبرزُ السطرين الأخيرين وتتيح لهما إمكانية غير محدودة. وهكذا فإن السونيتة التى كانت تُستخدم يومًا ما للتعبير عن الحب الرفيع أو الصور الصوفية لعلاقة الشاعر بالربوبية، قد تغيرت وظيفتها واتسع نطاقها من خلال حيلة بسيطة لا تزيد عن تغيير نسق الإبراز **(foregrounding)** الذى يبنيه نظام القافية.

ويُجْرِى وايات تغييرات أخرى. فالإنجليزية، بخلاف الإيطالية [والعربية] تتطلب استخدام ضمائر منفصلة مع الأفعال، ولكن، حتى لو أخذنا هذا العامل النحوى فى اعتبارنا، وجدنا أن قصيدة وايات تزخر بالضمائر التى تعود على المتكلم. ومن المشهور عن الشاعر سَنْدِى قوله إن كتابة ضمير المتكلم **(I)** بالإنجليزية بحرف كبير تميل إلى تأكيد أهمية الشخص المتحدث. وفى قصيدة قصيرة كهذه نجد أن هذا "الضمير" يحظى بالإبراز إلى درجة تكاد تكون متطرفة. فإذا كانت قصيدة بترارك تُستهل برؤية ظبية بيضاء لاحت للمتحدث، فإن قصيدة وايات تستهل بنصيحة مباشرة يقدمها رجل إلى رجل آخر من إخوانه الصيادين. وقد تكون ظبية بترارك وهمية وقد لا تكون كذلك، وأما ظبية وايات فإنها مخلوقة من لحم ودم. ويقول وايات إن مطاردته للظبية قد أرهقته وأنهكته، ويشكو المتحدث من أنه بذل جهدًا دون طائل فى هذه المحاولة. ونغمة سونيتة بترارك هادئة، ولكن نغمة قصيدة وايات تنم عن الاضطراب بل حتى عن الغضب.

وصورة البخيل الذى يعتز بكنوزه غير موجودة فى النص الإنجليزى، ولكننا نجد فى موقعها نفسه صورة أخرى، وذلك على وجه الدقة فى السطرين ٩-١٠،

وتواصل الصورة التى يأتى بها وايات فكرة التعب والإحباط من خلال فكرة الرجل الذى يحاول اصطياد الريح فى شبكة.

وأما أهم جوانب التغيير فنجدها فى السطور الستة الأخيرة، فالظبية فى قصيدة وايات تضع حول رقبتها طوقًا فيه جواهر أيضا، ولكن "رسالته" مختلفة، فالظبية فى قصيدة بترارك تنتمى لقيصر، وفى يده وحده منحها حريتها، وفق ما يقوله النص. ولكن نص وايات لا يتضمن أية إشارة إلى الحرية، والظبية عنده تلبس طوقًا فيه نقش باللاتينية، وتحذير يقول إنها وحشية على الرغم من أنها تبدو أليفة.

ونستطيع أن نبدأ فى فهم ما حدث فى عملية الترجمة عندما ننظر فى السياقين اللذين أبدع فيهما هذان الكاتبان نصيهما اللذين يتسمان بأوجه شبه كبيرة، وأوجه اختلاف كبيرة أيضا، فقصيدة بترارك كانت جزءا من سلسلة قصائد تتناول حبه بلا طائل لحبيبته لورا ومحاولاته الجاهدة أن يقترب من الله من خلال هذا الحب. واستخدامه لفظ قيصر يذكرنا بالتقسيم فى الكتاب المقدس ما بين مملكة الأرض ومملكة السماء. ولكن وايات كان يعيش فى عصر آخر، عصر النهضة الأوروبية ومذهبها الإنسانى (الهومانى)، عصر ماكياڤيلى والنظم الجديدة فى قصور الملوك، وهو الذى بدأ الناس فيه يطعنون فى فكرة الذل أمام الله، وإن لم يطعنوا قط فى وجود الله. فالمتحدث فى قصيدة وايات لا يرى رؤيا صوفية من أى لون، بل يحاول عبثًا أن يفوز بامرأة تنتمى لشخص آخر، ويبدو أنها كانت تفعل ما جعله يطمع فيها. وصوته صوت العاشق الساخر المهموم، الذى تخلى عن المطاردة يأسًا. وكون هذه القصيدة رمزية وتشير فى الحقيقة إلى حب وايات للملكة آن بولين، زوجة الملك هنرى الثامن، الذى كان الشاعر يعمل فى خدمته، يضيف بُعْدًا آخر إلى قراءة القصيدة.

هل قصيدة وايات ترجمة لـبترارك؟ إنها ترجمة بطبيعة الحال، ترجمة تمكننا من رؤية مدى مهارة المترجم فى قراءة النص المصدر وإعادة صوغه

لإبداع شيء جديد ذي حيوية. لقد أبقى على شكل الأصل، فأدخل مـن ثـم شـكلا شعريًا جديدًا إلى النظام الأدبى المستهدف، وهو ما يؤكد حجة چيمز هـومز بـأن الشكل المحاكى يمكن فعلاً أن يقوم بوظيفة التجديد فى اللحظـات الحاسـمة فـى التاريخ الأدبى. ومع ذلك فقد أجرى تعديلات دقيقة فى ذلك الشكل، فأوجد إمكانيات جديدة له فى اللغة المستهدفة. إذ إنه يبقى على صورة المحبوبة كظبيـة بيـضاء، ولكنه يغير العلاقة بين السيدة وبين عاشقها، أى إن المنظور مختلف، وهو ما أدى إلى اختلاف النغمة، وإن كانت تتمشى مع العصر الذى كان يعيش فيه ويكتب. فإذا شرحنا ما يقوله بونفوا كان لنا أن نقول إن الطاقة المتولدة عن النص المصدر هائلة إلى الحد الذى مكّن المترجم من اتباعها ومن ثم إبداع شيء عظيم خاص به.

ولنا فى هذه اللحظة أن نؤكد أمرين: الأول أن ترجمة الشعر تقتضى مهارة فى قراءة كل جزء فيه بقدر ما تقتضى مهارة الكتابة، والثانى أن القصيدة نـصٌ لا ينفصل المضمون فيه عن الشكل. ولأنهما لا ينفصلان لا ينبغـى لأى متـرجم أن يحاول أن يثبت أن أيهما أقل دلالة من الآخر، بل على المترجم أن يتبـين حـدوده وأن يعمل فى إطار تلك القيود. ومن المفيد أن نذكر قـول چيمز هـومز إن كـل مترجم يضع ترتيبا هرميًا معينًا لمقومات النص أثناء القراءة ثم يعيد تـشفير هـذه المقومات بترتيب هرميٍّ جديد فى اللغة المستهدفة. فإذا قارنًا الترجمـة والمـصدر برز لأعيننا الترتيب الهرمى للمقومات المذكورة. ويصف هومز هذه العملية بأنهـا "ترتيب هرمى للعناصر المتقابلة" (هومز، ١٩٧٨).

ومن أشد المناهج النقدية فائدة فى تناول الترجمة المنهج المقارن الذى خضع للتجربة وحظى بالثقة. فعندما نقارن ترجمات مختلفة للقصيدة نفسها، نـستطيع أن نرى تنوع استراتيـچـيات الترجمة التى يستخدمها المترجمون، وأن نـضع هـذه الاستراتيـچـيات فى سياق ثقافى، من خلال فحص المعايير الجمالية فى النظـام المستهدف والنصوص المترجمة. ومن أهم ما ينبغى ألا نستخدم المنهج المقارن فى

وضع الترجمات فى جدول مثل جدول ترتيب فرق أندية كرة القدم فى الدورى العام، قائلين إن (س) أعلى من (ص) بل أن نفهم ما حدث فى عملية الترجمة الفعلية.

ربما يكون أشهر نشيد فى **الجحيم** الذى كتبه دانتى [فى **الكوميديا الإلهية**] النشيد الخامس، عندما يقابل دانتى العاشقَيْن القتيلَيْن باولو وفرانشيسكا دا رامينى فى الحلقة الثانية من الجحيم، وهى الحلقة التى يُعاقب فيها مرتكبو خطيئة الشهوة. وتتولى فرانشيسكا نفسها قص قصة غرامهما غير المشروع وقيام زوج فرانشيسكا، وهو أخو باولو بقتلهما معًا، وذلك أثناء هبوب ريح الجحيم السوداء بإلقائهما فى طريق الشاعر الذى يصيبه الرعب من مرآهما، بل يصل رعبه من قصة حبهما ومقتلهما الوحشى إلى أن يصاب بالإغماء. وهو إغماء سيكون له دلالته على امتداد رحلته، ما دام إغماؤه دائما ما يصاحب لحظات جيشان عواطفه.

وذروة قصة فرانشيسكا يمكن أن تعتبر قصيدة داخل قصيدة، تقول:

Amor, ch''al cor gentil ratto s''apprende,

Prese costui de la bella persona

Che mi fu tolta, e''l modo ancor m''offende.

Amor, ch''a nullo amato amar perdona,

Mi prese del costui piacer si forte

Che, come vedi, ancor non m''abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.

Caina attende chi a vita ci spense''.

Queste parole da lor ci fuor porte(*).

(الأسطر ١٠٠ – ١٠٨)

هنا تلخص فرانشيسكا قصتهما قائلة إن حبهما قهر "الجسم الجميل" الذى لا تسميه قط، وإنها لاتزال مستاءة من طريقة موتهما. وتقول إن قوة حبهما كانت هائلة إلى الحد الذى ربط بينهما فى الموت إلى الأبد، وإن قاتلهما سوف يُلقى به فى مكان فى أعماق الجحيم بعد موته، الذى لم يحدث إلى الآن.

وأما قارئ هذا النص فى القرن الثالث عشر، فيجد أن من أوضح ملامحه الإشارة المباشرة إلى قصيدة شهيرة كتبها جويدو جوينيزيلى، أحد مؤسسى مذهب "الأسلوب العذب الجديد"، وعنوانها "دائمًا ما يغزو الحب القلب الرقيق". وكان دانتى شديد الإعجاب بهذا الشاعر، ولكن ما يترتب على "الأسلوب العذب" المذكور واضح هنا: فالحب غير المشروع يؤدى إلى الهبوط فى الجحيم، وپاولو وفرانشيسكا يعترفان بأن قراءة كتاب من شعر الحب هى التى أذكت نار عاطفتهما. وإشارة دانتى المتعمدة إلى شعر الحب الذى كان معجبًا به أيما إعجاب ويسعى لكتابته يومًا ما تضمر فكرة جادة عن ضرورة إعلاء مرتبة الأخلاق فوق مرتبة الجمال. فالمسؤولية الأخلاقية لا يقتصر حملها على القراء، بل يشارك الكُتّابُ فى تحملها. وهكذا فإن دانتى باعتباره كاتبًا يتحمل مسؤولية ما عن سقوط هذين العاشقين، والألم الذى يشعر به عند سماع قصتهما يزيده وعيه بهذا عمقًا. ومن المحتمل أن قارئ النص فى القرن الثالث عشر لم يكن ليجد أية صعوبة فى فهم

(*) وفيما يلى ترجمة حسن عثمان المنشورة للسطور التسعة:

١٠٠ والحبُ الذى يُشعل القلب الرقيق سريعًا، تيمهُ بالجسم الجميل، الذى انتُزع منى، بطريقةٍ لاتزال تحزننى.

١٠٣ الحبّ الذى لا يُعفى محبوبًا من مبادلة الحب، سيطر على كيانى بلذةٍ، وهو كما ترى لا يفارقنى بعدُ.

١٠٦ الحبّ قادنا إلى موتٍ واحد: وقابيل ينتظر من أطفأ سراج حياتنا". حُملتْ منهما هذه الكلمات إلينا.

(دانتى أليجييرى، الكوميديا الإلهية، الجحيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣٠)

"الحجة" المقدمة من خلال الإشارات المتعمدة إلى "الأسلوب العذب الجديد". وابتداء كل وحدة تتكون من ثلاثة أبيات فى هذه الفقرة يشير إلى أهميتها من حيث البناء الشكلى ويجعلها بارزة بين سائر فقرات النشيد.

وقد بذل المترجمون جهدًا جهيدًا واتبعوا طرائق شتى فى ترجمة هذه السطور. واخترت من بين عشرات الترجمات الإنجليزية لها "عيِّنة" بدأتها بترجمة كيرى، صاحب أول ترجمة كاملة **للكوميديا الإلهية** حتى روبرت ديرلينج (١٩٩٦) الذى نشر أخيرًا ترجمته الجديدة الخاصة **للجحيم**. فأما كيرى (١٨١٤) الذى لا يستخدم القافية فإنه يستخدم لغة إنجليزية تشبه لغة العصور الوسطى، متبعًا فى ذلك أعراف بدايات القرن التاسع عشر، وذلك ما فعله لونجفيلو فى ترجمته عام ١٨٦٧. ومن الطريف أن بايرون قد اختار ترجمة قصة فرانشيسكا، مقتطفًا إياها من سائر النشيد. وأما تشارلز إليوت نورتون، فى عام ١٩٤١، فإنه حوّل العمل كله إلى نثر، ولكنه حافظ على لغة العصور الوسطى، ولكن ترجمة دوروثى سايرز فى عام ١٩٤٩، المنشورة فى سلسلة بنجوين، المكتوبة أيضا بلغة تشبه إنجليزية العصور الوسطى، تلتزم بالقافية فى الترجمة كلها. وقد صدرت أخيرًا ترجمتان غير مقفيتين بالإنجليزية الحديثة بقلم سيسون (١٩٨٠) وديرلنج (١٩٩٦).

فلننظر فى هذه الترجمات المختلفة للأسطر الستة الأولى من الفقرة السابقة:

Love, that in gentle heart is quickly learnt

Entangled him by that fair form, from me

Ta"en in such cruel sort, as grieves me still:

Love, that denial takes from none beloved,

Caught me with pleasing him so passing well,

That, as thou seest, he yet deserts me not.

(Cary, 1816)

Love, which the gentle heart soon apprehends,
Seized him for the fair person which was ta"en
From me, and even yet the mode offends.
Love, who to none beloved to love again
Remits, seized me with wish to please so strong,
That, as thou seest, yet, yet it doth remain.

(Byron, 1820)

Love, that on gentle heart doth swiftly seize,
Seized this man for the person beautiful
That was ta"en from me, and still the mode offends me.
Love, that exempts no one beloved from loving,
Seized me with pleasure of this man so strongly,
That, as thou seest, it doth not yet desert me.

(Longfellow, 1867)

Love, which quickly lays hold on gentle heart, seized
this one for the fair person that was taken from me, and the
mode still hurts me, Love, which absolves no loved one

from loving, seized me for the pleasing of him so strongly
that, as thou seest, it does not even now abandon me.

(Norton, 1941)

Love, that so soon takes hold in the gentle breast,
Took this lad with the lovely body they tore
From me; the way of it leaves me stil distrest.
Love, that to no loved heart remits love''s score,
Took me with such great joy of him, that see!
It holds me yet and never shall leave me more.

(Sayers, 1949)

Love, which quickly fastens on gentle hearts,
Seized that wretch, and it was for the personal beauty
Which was taken from me; how it happened still offends me.
Love, which allows no one who is loved to escape,
Seized me so strongly with my pleasure in him.
That, as you see, it does not leave me now.

(Sisson, 1980)

Love, which is swiftly kindled in the noble heart,
seized this one for the lovely person that was taken

from me; and the manner still injures me.

Love, which pardons no one loved from loving in

return, seized me for his beauty so strongly that, as

you see, it still does not abandon me.

(Durling, 1996)(*)

وجميع المترجمين، بغض النظر عن الشكل الذى استخدموه، يحافظون على ابتداء كل مجموعة من ثلاثة أسطر بالكلمة نفسها. وأما فيما عدا هذا، فأوضح ما يظهر لنا وجود اختلافات بين الترجمات، واستعصاء بعض الأجزاء فى معظمها على الفهم. والذى يحدث فى النص الإيطالى أن قصة فرانشيسكا تغير تركيزها عدة مرات، فهى تبدأ بعبارة مثبتة عن الحب و"القلب الرقيق"، ثم تنتقل فتصف كيف سيطر الحب على پاولو، ثم ترجع مباشرة إلى مشاعرها فى التو واللحظة. وهى تقول لدانتى إنها لا تستطيع أن تنسى ظروف مقتلها، وهو ما ينبه القارئ إلى أنها لم تعرف التوبة. ومن ثم فقد حُقَّ عليها أن تدخل النار. وإبراز تعبير "لا أزال

(*) وأود أن أقدم فى هذه الحاشية ترجمتى المنظومة المقفاة للفقرة كلها:

والحبُّ يُشعِلُ القلبَ الرقيقَ مُسرِعا
فإذْ به يبيتُ بالجسمِ الجميلِ مُولَعًا
قبلَ انتزاعه منى انتزاعًا لا أزالُ أندُبُهْ.
والحب لا يُعفِى الحبيبَ من وُلُوعٍ بالذى يُحِبُّهْ.
وهكذا تمكَّنَ الغرامُ مِنْ كيانى مُفرِحا
وإنه كما ترى للآن ما برحا
والحبُّ قادنا إلى موتٍ مُوحَّدٍ هُنا
ودركُ قابيل مصيرُ مَنْ قضى على حياتنا"
وإننى حملتُ منهما هذا الحديث لنا.

أندبه" فى آخر السطر الثالث يؤكد تضاده مع معنى "يعفى" فى السطر الرابع. وهكذا ندرك أن فرانشيسكا هنا فى الجحيم لا لأن زوجها لم "يعفُ" عنها بل لأنها لم تستطعْ أن تعفوَ عنه. وتستهل وحدة الأسطر الثلاثة الثانية مرة أخرى بجملة عن الحب، ولكنها منفية تؤكد قسوة طغيان الحب، ثم تنتقل لتصف سلطان الحب، الذى لا ينتهى، عليها. أى إن شوقها إلى پاولو يصمد حتى بعد الموت، وإن كانت ترجمة كيرى تجعل الياء فى "إنه" [السطر السادس] ضميرًا يعود على پاولو لا على الغرام.

ولا يسمح ضيق المكان بالفحص التفصيلى لهذه الترجمات، لكننا إذا رجعنا إلى الصورة التى يرسمها پاث للمترجم الذى يحرر العلامات الثابتة التى وضعها الكاتب الأصلى، وربطنا هذه الصورة بما يقوله شيلى وپاوند اللذان يصران على أهمية عملية القراءة التى تسبق إعادة الكتابة، فسوف يتضح لنا أن المترجمين جميعًا عاجزون، بأشكال مختلفة، عن التحرر من مصدرهم، وغير واثقين، فيما يبدو، بشأن قرائهم. ومن الغريب أن تكون الترجمات المنشورة أشد الترجمات غموضا. ويجتهد نورتون، وسيسون، وديرلينج جميعًا لتبسيط دانتى وتوضيح ما يكسوه الغموض فى كتابته، ولكن أبنية عباراتهم التى تتجلى فيها محاولة اتباع النص الإيطالى، تؤدى إلى غموض المعنى. إذ إن لونجفيلو يشغله الفعل **(to seize)** [فيكرره ثلاث مرات] ويبدو أن بايرون قد بذل طاقته كلها فى السطرين الأول والرابع، وترك الباقى للمصادفة، وتستخدم سايرز اللغة الدارجة، وتحوّل صورة العاشق المثالية في العصور الوسطى إلى "الجدع أبو جسم حميل". ويبدو أن المترجمين حائرون ما بين إخراج ترجمة وثيقة الصلة بالنص المصدر وبين شرح ذلك المصدر لقرائهم، ولا نشعر فى أية ترجمة من ترجماتهم بنبرة لهو أو لعب.

والمشكلة التى يشتركون فى مواجهتها هنا، بطبيعة الحال، أن هذه الأسطر قد كُتبت عمدًا بأسلوب معين وأنها ذات بناء متعمد الغموض. فلا يقتصر ما يظهر فى هذه الأبيات على شخصية فرانشيسكا بل يتجاوزها إلى تعبير أخلاقى يستند إلى سيرة المؤلف عن الدور المنوط بالكاتب. وقد اختفى هذا الجانب من جوانب النص فى الترجمة. ففى القرنين التاسع عشر والعشرين لم يعد يرى الناس معنىً للمثل الأعلى للحب الرفيع، كما اختفت فكرة الخطيئة والتوبة، إلا باعتبار هذا وذاك من الطرائف الفكرية. بل إن قصيدة دانتى نفسها أصبحت من الطرائف الفكرية. والمحررون والمترجمون يقدمون إلى القراء هوامش مفصلة لتمكينهم من تفهم النص. ومكانة العمل تقضى بأن يُقرأ ويُترجم، وقد يقول باوند إن فكرة **الكوميديا الإلهية** باعتبارها قصيدة قد تبخرت فى موقع ما أثناء الترجمة.

ويقول بونفوا إن العمل لا بد أن يكون أخّاذًا وإلا استحالت ترجمته. ومن المؤكد أن باوند كان يتفق مع هذه المقولة. إذ إنه إن كانت الترجمة، كما يقول ليفيڤير وغيره، إعادة كتابة، فلا بد أن تكون العلاقة بين من يكتب ومن يعيد الكتابة علاقة مثمرة. وترجمات القصائد تمثل جانبا من جوانب القراءة المستمرة. فالكُتّابُ يبدعون من أجل القراء، وقدرة القارئ على إعادة تشكيل النص عامل أساسى. فاختلاف القراء يؤدى إلى اختلاف القراءات، واختلاف المترجمين يؤدى إلى اختلاف الترجمات. والمهم فى ترجمة الشعر أن تستوعب القصيدةُ المترجمَ إلى الحد الذى يجعله قادرًا على تبديلها تبديلاً إبداعيًا من خلال المتعة التى تولّدها القراءة. وإذا اتبعنا وجهة نظر بونفوا، قلنا إنه لم يستطع أحد مترجمى دانتى، على ما يظهر، أن يعيش مرة أخرى الإحساس الذى أنشأها ولا يزال كامنًا فيها، بل يبدو أنهم اعتبروا النص كيانًا حجريًا صلبًا فانطلقوا يضربونه بمعاولهم. ويبرر بونفوا مدخله الخاص إلى الترجمة فيتحدث عن إطلاق طاقة خلاقة يمكن للمترجم الانتفاع بها.

وإذا نظرنا إلى الصور الإيجابية للترجمة باعتبارها إطلاقًا للطاقات، وتحريرًا للعلامة اللغوية حتى تدور دورتها، ونقلاً للبذور إلى تربة أخرى، وإعادة

إزهار للنبات فى لغة قادرة على ذلك، وجدنا أنها تبتعد ابتعادًا شديدًا عن السلبية التى يقول بها فروست ودعاة استحالة الترجمة. والواقع أن قدرًا كبيرًا من هذه الصور قديم، ولم نشهد إلا منذ عهد قريب، فى إطار رفض دعاة ما بعد الحداثة اعتبار النص كيانًا حجريًا صلبًا، كيف برز الحديث عن الترجمة باعتبارها عامل تحرير. ومن المحال الإبقاء على الحدود ما بين النص المصدر والنص المستهدف، وهى التى لم يَبتّ فيها بوضوح فى أى نوع أدبى قط، إن كان للقصيدة أن تظل قصيدة بلغة مختلفة. وربما كان أوجز تعليق على العلاقة الحيوية بين الكاتب وبين المترجم/ المحرر للقصيدة يتمثل فى الأسطر التالية التى كتبها لورد روسكومون، ديللون ونتويرث، منذ أكثر من ثلاثمائة عام:

عَلَيْكَ باخْتِيَارِ شَاعِرٍ يسيرُ فى نَفْسِ الطَّرِيقْ

واخْتَرْ مُؤَلِّفًا مِثْلَ اخْتِيَارِكَ الصَّدِيقْ

إذَا ارْتَبَطْتُما بِرَابِطٍ مِنَ التَّعَاطُفِ العَمِيقْ

غَدَوْتُمَا مِنَ الصِّحَابِ المُخْلصِينَ لِلْعَهْدِ الوَثِيقْ

عِنْدَ اتِّفاقِ الفِكْرِ والألْفَاظِ والأُسْلُوبِ والرُّوحِ الطَّلِيقْ

لنْ تُصْبِحَ الذى يُتَرْجِمُهْ.. بلْ حاملٌ لِهُوِيَّتِهْ.

عندما ينصهر من يعيد الكتابة انصهارًا كاملاً مع المصدر، تُتَرْجَمُ القصيدة. وتواتر حدوث هذا يبرر احتفالنا به. ليس الشعر ما يضيع فى الترجمة، بل ما نكسبه من خلال الترجمة والمترجمين.

الفصل الخامس

أبواب القياس: ملحمة كاليڤالا باللغـة الإنجليـزية

أندريه ليفيـڤـير

سأحاول فيما يلى إثبات قوة القياس فى بناء النصوص، أو حتى فى بناء نُظُم نصوص. وأقول أوّلاً إن القياس أقوى عامل فى عملية المثاقفة، وهى التى تنهض الترجمة فيها بدور بالغ الأهمية. وسوف أحاول تحليلها لهذا السبب، مستخدمًا شتى ترجمات ملحمة كاليڤالا إلى اللغة الإنجليزية، وهى مجموعة من الشعر الشفاهى الفنلندى، بُنِيَت بعناية حتى تصبح الملحمة القومية الفنلندية، قياسًا على الملحمة الكلاسيكية، وأيضًا – إلى حد ما – قياسًا على قصص البطولة النثرية للشعوب الجرمانية الشمالية، متخذًا منها مثالاً. وصُلْبُ حجتى يقول إن الآداب المكتوبة بلغات غير منطوقة على نطاق واسع، لن يُكْتَبَ لها الانضمامُ إلى ما يمكن تسميته "بالأدب العالمى" إلا إذا خضعت للنظام النصّى أو صور تشكيل الكلام – أو أى اسم آخر يريد المرء أن يطلقه عليه – الذى يعتبر الأساس الذى بُنِىَ عليه مفهومُ "الأدب العالمى". أى إن على هذه الآداب أن تبدع شيئًا ما قياسًا على عنصر من عناصر "الأدب العالمى" القائم فعلاً، سواء كان ذلك العنصر فى الواقع جزءًا من أدبها القومى فى ذلك الشكل أو لم يكن. ففى القرن التاسع عشر، وهو الإطار الزمنى الذى يهمنا هنا، كان النظام النصى لا يزال يتسم اتسامًا كبيرا بالفصل بين

الأنواع. ولم تكن الحداثة بمفاهيمها المختلفة عن المزج بين الأنواع و"القص واللصق" قد برزت على المسرح، وكانت الرومانسية التى تتفاخر بأنها حطمت نير الكتب التى وضعتها الكلاسيكية الجديدة لمبادئ فن الشعر لا تزال تميز بين شكل الملحمة مثلاً وشكل القصيدة الغنائية أو غيرها من الأنواع. فإن ملحمة **كاليفالا** وترجماتها إلى الإنجليزية تقدم لنا دراسة حالة بالغة الطرافة عن الخضوع "للأدب العالمى" عن وعى ومن دون وعى. ومن خلال دراسة الحالة المذكورة أريد أن أثبت القيمة العليا لوجود نظام نصىّ، وهو "شبكة" من نوعٍ ما من أنماط النصوص المقبولة والتى يمكن قبولها، ويسبق وجودها اللغة نفسها، وهى التى تُبت فيما إذا كان نصٌ ما سوف يُقبل أو يُرفض فى ثقافة معينة، إلى جانب وجود نظام فكرى مماثل لدراسات الترجمة. وقد يتصادف أن يلتقى النظام النصّى والشبكات الفكرية مع لغة من اللغات، أو أمة من الأمم، كما هو الحال فى الأدبين الصينى واليابانى. ولكن الأغلب أن تسبق هذه النظم والشبكات أكثر من لغة واحدة، وأكثر من أمة واحدة. ويمكن للمرء فى هذا السياق أن يتحدث عن شىء مثل الشبكة "الغربية"، وهى التى يشهد على وجودها وجود الملحمة مثلاً فى اليونانية واللاتينية وفى عدد من اللغات الأخرى، ووجود الرومانسية مثلاً، فى صورة فئات فكرية تتجاوز اختلافات الأمم فيما بينها. كما يمكن للمرء أيضًا أن يتحدث عن شبكات الشرق الأدنى التى تضم الآداب والمجتمعات العربية والفارسية والعثمانية، بل والأوردية. والواقع أن وجود شبكات تسبق وجود اللغات والمجتمعات، التى أحيانًا ما تختلف اختلافات جذرية فيما بينها، هو الحال السائد، إذ إن وجود مثل هذه الشبكات يمكن افتراض سبق وجوده على مختلف اللغات والآداب والمجتمعات الهندية والإفريقية. وعندما يسبق وجود الشبكات وجود اللغات والثقافات والمجتمعات، فإن نمط أحد الأنواع الأدبية الذى ينشأ فى أحد الآداب، ولنقل إنه الملحمة الكلاسيكية، يمكنه أن يملى – بل ويملى فعلاً – كيف ينبغى أن تكتب الأعمال الأدبية بلغة أخرى، فيما

يتعلق بالبناء والمفردات والعناصر الأخرى، فى حين أن الشبكة الفكرية السائدة قد تملى فعلاً كيف ينبغى تصور شىء من "العصر البطولى" الذى كُتبت فيه الملاحم. وأنا أعتمد فى اختيارى ملحمة **كاليفالا** مثالاً أو نموذجًا اعتمادًا هائلاً حقًا على الأهمية "العابرة للثقافات" لهذه الشبكات، لسبب لا يستهان به وهو أننى أجهل اللغة التى كتبت بها **كاليفالا** كل الجهل، لكننى أقول إن المفهومين التوأمين، أى مفهوم القياس ومفهوم الشبكات يتمتعان بأهمية أساسية إلى الحد الذى يؤكد صحة ما سوف أقوله فيما بعد ويدعم أهميته.

وقبل أن أخطو خطوة أخرى أريد أن أوضح إيضاحا تامًا أن استعمالى مصطلح "سبق الوجود" فيما يتعلق بالشبكات المذكورة آنفًا، ليس المقصود به أية إيحاءات ظاهرة بالفكرة التفكيكية التى تقول "بالوجود المسبق دائمًا"، فليست الشبكات محتومة، ولا هى كامنة حتمًا فى أية آثار لأى شىء يحتمل أن يكون قد وُجد افتراضًا قبل أن يبدأ البشر الكتابة. ولكنها مبان تاريخية أوجدتها قوى واضحة نسبيًا ويمكن متابعة "آثارها" بيسر شديد، وهى تُصان لفترة زمنية معينة ثم يجرى تغييرها أو نبذها.

وأما "القياس الأولى" الذى بدأ جماع الحركة التى أدت إلى بناء **كاليفالا**، فيصفه كيث بوزلى (١٩٨٩) بالكلمات التالية فى مقدمة ترجمته لذلك العمل:

> **كانت اسكتلندا لا تزال تتألم بعد وقعة كولودين [التى لقى جيش اسكتلندا فيها هزيمة منكرة على أيدى الإنجليز عام ١٧٤٦] وهكذا رحبت بنشر شعر أوسيان [المُتَرْجَم] ولكن رد الفعل فى أوروبا وصل إلى حد "جنون" الولع. وقد أثبتت البحوث الحديثة أن النصوص كانت تستند إلى مادة أصلية ولكن ماكفيرسون [الذى ترجمها] كان يفتقر إلى الخبرة العلمية اللازمة لإنصافها. وفى غضون ذلك كانت الخبرة العلمية تتطور**

فى الجانب الآخر من أوروبا حيث كان المؤرخ الفنلندى هنريك جابرييل بورثان وتلاميذه يرون فى ماكفيرسون روحًا تماثل روحهم على الأقل.

(ص ١٦)

والذى حدث أن اسكتلندا التى شاهدت نهاية وجودها باعتبارها أمة مستقلة بعد الهزيمة فى موقعة كولودين، حاولت تعويض ذلك "باكتشاف" أدب قومى. ولا يتسع المقام لذكر التفاصيل الخاصة باصطناع چيمز ماكفيرسون لشعر أوسيان، أو اصطناع أية نصوص أخرى زعم أنه "ترجمها عن اللغة الغيلية أو اللغة الأيرلندية" كما يقول العنوان الكامل لكتابه **شذرات من الشعر القديم** المنشور عام ١٧٦٠، فالحقيقة البارزة من زاوية حجتنا تقول إنه إذا أرادت أمة أن تصبح أمة حقًا فى أواخر القرن الثامن عشر، وخصوصًا فى القرن التاسع عشر فى أوروبا، فإنها كانت تحتاج إلى أدب قومى عريق بحيث تمتد جذوره حتى تصل إلى "ضباب الزمان" – أو ما يشبه هذه الاستعارة – خصوصًا إذا كانت تلك الأمة لا تستطيع أن تصبح أمة بالمعنى السياسى، أو على الأقل بالصورة التى تريدها.

ولما كان على الأدب القومى أن يضرب بجذوره حتى يصل إلى ضباب الزمان، ولما كان هذا الضباب قد أنتج النوع الأدبى للملحمة، فى أقدم الآداب القومية المعروفة آنئذ، وهما اليونانى والسنسكريتى، كان على الآداب القومية غير المعترف بها حتى تلك اللحظة وتريد الانضمام إلى "زمالة" الأدب العالمى، أن تنشئ ملاحم خاصة بها حتى تدعم قضية "انضمامها". وكان ذلك على وجه الدقة ما فعله ماكفيرسون من أجل اسكتلندا بعد نجاح "أوسيان": إذ إنه وعد الجمعية الاسكتلندية بملحمة، ثم قدم ملحمتين لا ملحمة واحدة؛ وصدرت الأولى وعنوانها **فينجال، ملحمة شعرية قديمة، فى ستة كتب** عام ١٧٦٢. وأصدر الثانية بعدها بسرعة، وهى **تيمورا** التى نشرت بعد الأولى بعام واحد.

وكان ذلك أيضًا ما انطلق "المؤرخ الفنلندى هنريك جابرييل پورثان وتلاميذه" يعملون من أجل إنجازه للغة الفنلندية. وفى المقدمة التى كتبها فرايبرج (١٩٨٨) لترجمته لملحمة **كاليڤالا** نجد أنه يبالغ فى تصوير المسألة بقوله "إن أبناء فنلندا استطاعوا من خلال **كاليڤالا** إنشاد ما يثبت وجودهم". ولكنهم لم يُنشدوا ما يثبت وجودهم، بل إن وجودهم كان نتيجة إنشاد واعٍ تمامًا نتيجة للمشروع الذى وضعه پورثان، وتبناه فون بيكر، ونفذه لونروت. واستخدام فرايبرج لكلمة "الوجود" المشار إليها تدل على "العملية" التى أحاول تحليلها هنا. فلا يمكن أن يعنى "بالوجود" إلا "الوجود داخل السياق الشامل للأدب العالمى" أو شيئًا من هذا القبيل، ما دام أبناء فنلندا، كما هو مفترض، واعين بوجودهم. لقد نشأ مشروع پورثان/ فوق بيكر/ لونروت لأن أبناء فنلندا لم يعودوا قانعين بالوجود "لأنفسهم" بل كانوا يريدون اعتراف العالم الخارجى بهم، عالم الأمم الأخرى، وعالم الأدب العالمى.

وفرايبرج على حق فى قوله إن مشروع العثور على ملحمة فنلندية قومية، أو مشروع بنائها كان دليلاً على "المدى الذى وصل إليه تشكيل الحركة القومية فى ظل القوة الدافعة للتغيرات الجغرافية السياسية، وهى التغييرات التى كانت تتطلب استجابة ثقافية لسد الفجوة، لا العكس". وعلى الرغم من أن مقولته تقصد فنلندا، فإنها تنطبق أيضًا على أمم أخرى. وهى فى الواقع من العناصر الأساسية للشبكة الفكرية (لا النصية) للرومانسية، وهى التى كانت مصدر إلهام للروح القومية فى شتى أرجاء أوروبا، و"استحضرت" رؤيا تبرز فيها جميع الأمم، صغيرها وكبيرها، وقد شغلت مواقعها فى "سيمفونية" الأمم. لقد فقد أبناء اسكتلندا استقلال أمتهم عندما قام ماكفيرسون (وعلينا أن نذكر أنه نشر ترجمته الخاصة للإلياذة فى ١٧٧٣) ببناء ملاحمهم من أجلهم، ولم يكن أبناء فنلندا قد استطاعوا بعد أن يصبحوا أمة مستقلة حين قام لونروت بالعمل نفسه، فى المناخ الذى رسخت فيه جذور فكرة "الدولة -

الأمة" الفنلندية فى هلسنكى وفى سانت بيترسبيرج، وحين أدرك النــاس مغزاهــا (برانش، ١٩٨٥، ص ٢٩). وفى كلا الحالين كان الأشخاص الذين بنــوا الملاحــم حقًا "لا تشغلهم الأمانة للمصادر بقدر ما يشغلهم إثبات صحة وجود ثقافــة قوميــة" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ١٦)، ولكن التشابه بين الحالين ينتهــى هنــا، وحاشــاى أن أزعم أن لونروت كانت لديه أدنى رغبة فى معالجة المادة التى جمعها فى رحلاتــه فى طول فنلندا وعرضها بالأسلوب نفسه الذى عالج به ماكفيرسون المــادة التــى وجدها، أو تظاهر بأنه وجدها، فى ربوع اسكتلندا.

ولا بد من الإشارة إلى مسألتين قبل أن نُعلِّقَ على مشروع لونروت بمزيــد من التفصيل، الأولى أن اللغة كانت تلعب دورًا أشد غموضًا فى بناء وإعادة بنــاء الملاحم التى تستعملها الأمم ذوات اللغات غير المنطوقة على نطاق واســع، مــن دورها فى إعادة بناء الملاحم للأمم التى كانت لغاتها ولا تزال منطوقة على نطاق واسع. فمثلاً كان أوائل علماء فقه اللغة الألمان الــذين حققــوا ونــشروا ملحمــة **نيبلونجنليد** [التى كتبت عام ١٢٠٠] قد تمكنوا من ذلك باللغة الألمانية، كمــا هــو واضح، ولكن الباحثين الفنلنديين الذين أرادوا بناء (أو إعادة بناء) ملحمــة فنلنديــة قومية لم يكونوا قادرين على مناقشة مشروعهم باللغة التى كانوا يعتزمون إحيــاء مجدها الذى ضاع من زمن بعيد، "فباستثناء فون بيكــر، أســتاذ لــونروت، كــان القوميون الأوائل مضطرين بالضرورة إلى استخدام اللغة السويدية، إذ كانت اللغــة الأدبية الوحيدة التى يعرفونها" (فرايبرج، ١٩٨٨، ص ١٣) وعلى غرار ذلك كانت جمعية الأدب الفنلندى، التى أنشئت عام ١٨٣١، "مضطرة لكتابة محاضرها باللغــة السويدية على مدى عقود طويلة؛ لأنه لم يكن من بين أعضائها من يجيــد معرفــة اللغة الفنلندية إلى الحد اللازم" (يانيك، ١٩٩١، ص ٥٨). وهكذا فإن اللغة فى هذه الحالة، كما كان حالها فى الكثير من الأمم الأوروبية الصغرى – وأول من يخطــر لنا هم التشيكيون والفلمنك – لم تلعب الدور الذى أصبحنا مهيئين لتــصوره نتيجــة

النزعة الرومانسية لكتابة التاريخ، وهي من "التشكيلات" المفترضة وحسب. ذلك أن تضع خططا لإحياء الأدب الفنلندي أو التشيكي أو الفلمنكي، ولكنك تضع هذه الخطط باللغات السويدية والألمانية والفرنسية. أي ذلك، بعبارة أخرى، أن تبذل قصارى جهدك لاستحضار "روح" لغة ما، ولكنك قطعًا لم تكن "تأثرت" بها عندما بدأت جهدك اللغوي لتوفير جسد لتلك "الروح".

والمسألة الثانية أن جمهور القراء الفعلي للملحمة القومية، داخل الأولى، لا يكاد يكتسب أية أهمية. والتعليق الحصيف على ملحمة **كاليـڤـالا** الذي كتبه جون هـ. وورينين في **موسوعة كوليار** يلخص الموقف على النحو التالي: "إذا كان المثقفون بعد عام ١٨٣٥ قد هللوا لملحمة **كاليـڤـالا** باعتبارها أثرًا باهرًا من آثار التراث الثقافي ومنجزات أبناء فنلندا في الماضي السحيق، فإن الملحمة لم تصبح قط كتابًا شعبيًا أو كنزًا شعبيًا. (فلقد ظلت الطبعة الأولى التي لم تزد على خمسمائة نسخة كافية عشر سنوات)" (٧٠٤ أ/ب). ولكنه لم يكن من المطلوب أن تصبح فعلاً "كتابًا شعبيًا". كان يكفي الإعلان عن كونها كذلك. وما دام الركن المطلوب في الشبكة التي تنظم الانتماء إلى "سيمفونية" الأمم قد مُلئ فيمكن السماح بدخول اللغة الفنلندية والفنلنديين إلى دوائرها المسحورة، في حين أن ملحمة **كاليـڤـالا** يمكن استخدامها بمجرد نشرها للاستهلاك المحلي، وهذا ما حدث فعلاً، إذ كان "يستشهد بها دعمًا لقضية السلم، والضريبة الواحدة، والاشتراكية، ونشر مذهب الحكمة الإلهية، وغيره من المذاهب" (وورينين ص ٧٠٤ ب).

وفي عام ١٨٣٥ كتب إلياس لونروت تصديرًا لأول طبعة من عمله، وهي التي أصبحت تعرف منذ ذلك الحين باسم **كاليـڤـالا القديمـة**، بعد أن بنى هذه الملحمة استنادًا إلى الشعر الشفاهي الذي جمعه من شتى أرجاء فنلندا، ولكن بصفة رئيسية من كاريليا. ويقول لونروت في هذا التصدير إنه تولى مهمة بناء ملحمة **كاليـڤـالا** لأنه كان يتساءل "إن كان من الممكن العثور على أناشيد تتغنى بأسلافنا

فينامونين، والمارينين، وليمنكانين، وغيرهم من أجدادنا المرموقين، حتى يتسنى لنا الحصول على قصص أوفى عن هؤلاء، أيضا، مثلما حصل اليونانيون والأيسلنديون وغيرهم على أناشيد عن أسلافهم" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٦٦). النموذج واضح، ولم يكن قطعًا من وضع لونروت وحده. والواقع أن كارل أكسلى جوتلوند كان قد كتب فى عام ١٨١٧ يقول "إذا رغب المرء فى جمع الأناشيد التقليدية القديمة وأن يصنع من هذه وحدة منتظمة متكاملة، فربما خرجت منها ملحمة، أو مسرحية، أو سوى ذلك، وبحيث ينشأ من هذا هوميروس أو أوسيان جديد، أو ربما وُجِدَتْ لدينا ملحمة **نيبلونجنليد**" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٥٠). وقد قرر لونروت أن يفعل ذلك على وجه الدقة. فعندما جمع "الأناشيد التقليدية القديمة" وصاغها فى عمل واحد متكامل، كان يفعل ذلك ومثال الملحمة لا يبرح ذهنه. ويقول برانش "إنه كان يلقى التشجيع على عمله هذا من النظريات المعاصرة حول جمع مادة الملاحم فى الأدب اليونانى الكلاسيكى، إذ تقول هذه النظريات إن "هوميروس" لم يكن مبدعًا بقدر ما كان جامعًا ومنظمًا للأساطير والحكايات الشعبية" (ص ٣٠).

وعلى الرغم من وضوح النموذج فقد كانت مسألة صوغ المادة حتى تلائمه أقل وضوحًا، وقد بذل لونروت قصارى جهده، وليس بأهون ذلك شأنًا تجريد الشعر الشعبى الذى جمعه من جميع العناصر التى قد تناقض، فيما يبدو، زعمه بأن الملحمة التى يبنيها ذات جذور فى ضباب الأزمان السحيقة: "فالإشارات الكثيرة فى المادة الأصلية إلى معالم مسيحية محذوفة بوضوح من ملحمة لونروت، وإذا وجدت كان ذلك يرجع إلى أن لونروت لم يدرك أنها مسيحية الطابع" (برانش ١٩٨٥ ص ٣٢). وكانت هذه الإشارات قد أدخلها فى المادة الأصلية التى جمعها لونروت بعض المبشرين والكهان المسيحيين، الذين لم يترددوا "اعتبارًا من القرن الثانى عشر فى استعارة شكل شعر **كاليفالا** ومضمونه لتوصيل مذهبهم الجديد"

(برانش ١٩٨٥، ص ٢٥)، إذ كانوا يستخدمون فى الواقع ذلك الشعر باعتباره نموذجًا لهم، ويستخدمون الشبكة اللغوية/ الأدبية لتسلل عناصر فكرية جديدة.

ونشهد أشد محاولات لونروت تركيزا ووعيًا بتقديم مثال للملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية فى ما يسمى "دورة كوليرڤو"، الواردة فى الأناشيد ٣١-٣٦ من الطبعة الثانية لملحمة **كاليڤالا** عام ١٨٤٩. ويوجه كيربى أنظار قرائه إليها بصفة خاصة، فى تصديره لترجمته، واصفًا إياها بأنها "مأساة رهيبة، قورنت بمأساة أوديب" (ص ١٣). وتأكيدًا لمقولته ودعمها دعمًا أكبر، يشير إلى المثيل الوحيد باللغة الإنجليزية لملحمة **كاليڤالا**، قائلاً إن كوليرڤو "تعتبر فى أحد جوانبها النموذج الأولى لقصيدة "كواسيند" التى كتبها لونجفيلو" (ص ١٣). وفى عام ١٩٨٥، لا قبل ذلك، تخلى برانش أخيرًا عن التشبيه المذكور فى مقدمته لأحدث طبعة جديدة لترجمة كيربى التى نجحت نجاحا ساحقًا، إذ يشير إلى أن "دورة **كوليرڤو** (الأناشيد ٣١-٣٦) التى كان لها تأثير كبير فى فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر فى فنلندا، ليس لها نظير فى التراث الأصيل" (ص٣١). ويضيف قائلاً إن لونروت نفسه هو الذى قام فى عام ١٨٤٩ "بتحويل **كوليرڤو** إلى بطل شبيه بأوديب وهاملت" (ص ٣١) والأرجح أن يكون ذلك لأنه كان يرى أن أمثال هؤلاء الأبطال يمكن أن يشغلوا مواقع مناسبة فى ملحمة جديرة بهذا العنوان. وهكذا نرى أن قوة القياس تتضح فى كون تأثير ثيمة **كوليرڤو** تأثيرًا أصليًا، ويمكن رصده فى "فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر فى فنلندا"، بل أصبح يشكل فعلاً جانبًا منها، بغض النظر عن وجود تلك الثيمة فى المادة الأصلية أو عدم وجودها.

وقد وصلنا الآن إلى بيت القصيد فى هذه الحجة، فعلى الرغم من أن لونروت بذل قصارى جهده، فإن ملحمة **كاليڤالا**، كما يقول ماجون "لا تشبه على الإطلاق" (ص ١٣) السمات المرتبطة بالملاحم الكلاسيكية، أو حتى القصص

البطولية للشعوب الـــجــرمانية الشمالية، إذا كان للمرء أن يتوقع أن تظهر فى تلك الأعمال ما يشبه "الحبكة الموحدة إلى حد ما، أو الحبكة التى تتصل حلقاتهـــا، وأن يكون أبطالها مقاتلين أغنياء أريستوقراطيين، ينجزون فعالاً تنم علـــى شــجاعتهم، ويظهرون مستوى رفيعًا من سعة الحيلة والقدرة على المبادرة، وذلك فـــى أحيـــان كثيرة أيضًا على نطاق واسع" (ص ١٣). وإذن فإن لونروت لم ينجح فـــى وضـــع ملحمة قياسًا على الملاحم الكلاسيكية/ الـــجــرمانية الشمالية، وإن لم يكن لـــذلك، فى نهاية المطاف، أهمية للعالم الخارجى. إذ إنه لما كان لونروت قد أراد لعمله أن يسمى "ملحمة"، كان للعالم الخارجى، الذى خضع لـــونروت لـــشبكتيه التـــوأم، أن يشكره، على الأقل لنحو خمسين سنة، وهى المدة الباقية من عمر الشبكتين التـــوأم اللتين كانتا سائدتين عندما بدأ العمل فى ملحمة **كاليــڤـــالا**، وأن يتجاهل أن وصف **كاليــڤـــالا** بالملحمية "قد أضر إلى حد ما بالعمل، إذ أثار عند القراء توقعات مـــن المستبعد تحقيقها" (ماجون، ١٩٦٣، ص ١٣). وباستثناء أصوات قلة من المنشقين، يصف ما يلى المراحل التى تحولت بها **كاليــڤـــالا**، فى أول ترجمتين إنجليـــزيتين لها، وخصوصًا الأولى منهما، إلى مثيل واضح للملاحم الكلاسيكية/ الـــجــرمانية الشمالية، بل أشد وضوحًا مما حققه نص لونروت الأصلى يومًا ما. وأنا أزعـــم أن تحقيق هذا التماثل يثبت الأهمية الغلاَّبة لا للنظام النوعى السائد فى الأدب العالمى، منذ زمن لونروت وحتى بدايات الحداثية فحسب، بل يثبت أيضًا الأهميـــة الغلابـــة للتشكيلات التحليلية، والنظم النصية، والشبكات، وما إلى ذلك، فى ذواتها، فليـــست الكلمات المستخدمة فى الإشارة إلى الواقع مهمة، بل إن الواقع نفـــسه هـــو الـــذى يكتسى أقصى أهمية، ما دام يظهـــر، بأوضـــح صـــورة ممكنـــة قـــوة القيـــاس، فى الاتجاهين جميعًا. ولما كان المفهوم السائد "للأدب العالمى" فى زمنه يقضى بأن تبدأ جميع الآداب القومية بالملاحم، فقد فعل لونروت ما فى وسعه لتحقيـــق ذلـــك داخل سياق اللغة الفنلندية والثقافة الفنلندية، بخلق مثيل مقبول. وعلى العكس مـــن ذلك، فإذا ظُنَّ أن ذلك المثيل ناقص، فإن المفهوم السائد "للأدب العالمى" يمكـــن أن

يزيد أوجه شبيه بما ينقصه. وغني عن البيان أن قوة النظام النصي قد استفادت واستعانت في ذلك بالواقع الذي يقول إن معرفة اللغة الفنلندية كانت ولا تزال غير منتشرة خارج فنلندا. وهكذا فإن الترجمة الإنجليزية لملحمة **كاليفالا** كانت تقوم بوظيفة الأصل قطعًا عند قرائها من الناطقين بالإنجليزية. ومن المحال في أية لحظة، ومهما اشتط بنا الخيال أن نقول إن اللغة الفنلندية كانت "حاضرة في الخلفية" بالنسبة لقراء النص الإنجليزي لملحمة **كاليفالا**، مثل حال اللغتين اللاتينية واليونانية، على الأقل حتى عام ١٩٢٠، بالنسبة لقراء **الإنيادة** الإنجليزية، أو **الإلياذة** الإنجليزية، أو **الأوديسية** الإنجليزية.

وقبل أن أشرع في تحليل عملية القياس المذكورة بمزيد من التفصيل، أرى من الإنصاف أن أعترف بوجود صوتين منشقين على الأقل، ووجودهما نفسه ذو أهمية قصوى، فإنني لا أريد إطلاقًا أن يفهم من كلامي أن تأثير الشبكات تأثير شامل غلاب محتوم. إنه تأثير قوي، ولكن مقاومته ممكنة. فهذه الشبكات تتغير فعلاً على مر الزمن، وهذه الحقيقة أفضل برهان على ذلك. وليست العملية كلها عملية آلية، وينبغي ألا يظن أحد أنها كذلك. ولأضرب مثالاً تافهًا من هذا النص نفسه. إذ إنني أستخدم في الدلالة على "المثيل" الكلمة الإنجليزية **(analogue)** بانتظام، على الرغم من وجود كلمة أخرى في اللغة الإنجليزية بالمعنى نفسه أي **(analogon)** وهي أقرب في الشكل والجرس إلى الأصل اليوناني، وعلى الرغم من أنني سأبدو أشد "تبحرًا" في العلم إذا استخدمت الأخيرة بدلاً من الأولى، فإنني أستخدم الأولى على وجه الدقة للدلالة على أنني لا أريد أن يظن أنني أنتمي لمدرسة معينة لا أكاد أضمر لها أي تعاطف.

إن طبعة ١٩١٠ من دائرة المعارف البريطانية ترصد **الفرق** بين ملحمة **كاليفالا** والملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية، قائلة: "**بينما تشغل** إراقة الدماء موقعا بارزا في ملاحم العالم القديمة الأخرى، نجد أن **ملحمة كاليفالا**

تتسم برقة حقيقية، وبالطابع الغنائى بل والمنزلى، وتصور تصويرًا مطولاً مواقف ذات جمال أخاذ وعواطف رومانسية" (المجلد ١٥، ص ٦٤٠ ب). وعلى غرار ذلك امتدح ماكس مولر ملحمة **كاليـڤـالا** "لتساويها مع **الإليـاذة** فى الطول والاكتمال"، ثم استدرك قائلاً – إذ كان صوت انشقاق وحيد – "لا بل إنها لا تقل جمالاً عنها، إذا نسينا مؤقتًا كل ما تعلمنا فى صبانا أن نصفه بالجمال. فليس الفنلندى يونانيًا" (مقتطف فى كروفورد، ١٨٨٨، ص ٣٩).

وأما الشخص الذى كان له أكبر تأثير فى "استقبال" ملحمة **كاليـڤـالا** فى إطار القياس فكان أول مترجم لها إلى اللغة الإنجليزية، جون مارتن كروفورد، ولم يكن يعرف اللغة الفنلندية بل بنى ترجمته على الترجمة الألمانية التى نشرها أنطون شيفنر عام ١٨٥٢، ولاتزال حتى اليوم إحدى الترجمتين الألمانيتين اللتين تستندان فعلاً إلى النص الفنلندى، وقد تعرضت هذه الترجمة لإعادة الكتابة والتعديل عدة مرات، على أيدى أشخاص ممن زعموا ترجمة ملحمة **كاليـڤـالا** إلى اللغة الألمانية، وكان من أبرزهم مارتن بوبر. ومن بالغ الأهمية أن نذكر هنا، دون لبس أو غموض، أن كروفورد لم يسع عامدًا إلى إحداث ما أحدثه من تأثير فى إطار القياس، وعلى الأقل ليس إلى نفس الحد الذى يميز بناء لونروت الواعى لملحمة **كاليـڤـالا**. ولكن استيعاب كروفورد للشبكتين التوءم السائدتين فى عصره كان على وجه الدقة السبب فيما فعله، وكان يرى أن ما فعله أمر بديهى، ويعتقد أن ما فعله يعود بأكبر فائدة على الأصل الذى يترجمه.

ويقوم كروفورد فى مقدمته الطويلة بتهيئة القارئ [لتقبل نظرته] إذ يقرر بألفاظ لا تحتمل التأويل أن **كاليـڤـالا** ملحمة، وأنها بذلك "تمثل طابع الملحمة القومية تمثيلاً صادقًا" فهى "لا تقتصر على تمثيل شعر الأمة بل تمثل الحكمة والخبرات المتراكمة لهذه الأمة" (ص ٤٣). وهو ما يتطلب إذن تعريف القارئ بالمزيد عن تلك الأمة. وليس من قبيل المصادفة أن يرمى وصف كروفورد

للفنلنديين فى عصره، فيما يبدو، إلى رسم صورة الحياة فى العصور الساذجة "البطولية" لأسلافهم. فيقول للقارئ "إن الوداعة تكسو الجميع" (ص ٦) وإنهم ذوو "قلوب هانئة" (ص ٦) إلى جانب كونهم "شعبًا يتميز بالنظافة، مغرمًا باستعمال حمامات البخار" (ص ٦). وأخيرًا يقول إن الفنلندى (الأصيل) "ليس بخيلا، ولكن إقامة الصلة معه ليست بالغة اليسر، كما إنه لا يحب الأساليب الجديدة" (ص ٦). وليس من المدهش بالنسبة للباحث كيربى، الذى يشارك كروفورد إيمانه باستراتيچية القياس، أن يشعر أنه مدعو أيضًا إلى وصف الفنلنديين بأنهم "شعب يتسم بالتقوى، والجد والاجتهاد، والالتزام بالقانون، كما أن الطبقات الراقية تنعم بالتعليم العالى" (ص ٧).

وجوهر استراتيچية القياس عند كروفورد أن يقيم معادلات منتظمة بين ما وجده فى **كاليڤالا** وبين نظائره فى الأساطير اليونانية والأدب اليونانى الكلاسيكى. وأشمل مقولة له فى هذا الصدد إن "الأرباب الفنلندية، مثل الأرباب القديمة فى إيطاليا واليونان، تُقدم عمومًا فى ثنائيات، وجميع الأرباب متزوجون على الأرجح" (ص ١١). ويقول، بمزيد من التخصيص، إن الرب أوكو الفنلندى "يشبه الرب أطلس فى أساطير اليونان" وكذلك "تجد الاسمين "ماإماى" (الأرض الأم) و"مان إيمو" (أم الأرض) يطلقان على الصورة الفنلندية للربة ديميتر [اليونانية]" (كروفورد ١٨٨٨، ص ٢٠). وليس من المدهش إذن أن أرواح الموتى الفنلنديين عليها أن تعبر "نهر ستيكس الفنلندى" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٢٦) حيث تتولى "كبرى بنات تونى" (غير المسماة) الإبحار بالأرواح عبر النهر "مثل خارون، ابن إيروبوس ونوكس، فى الأساطير اليونانية" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٢٧). وأما أخص إشارة عند كروفورد، وأشد إشاراته إثارة للخلاف حول المعادلة المفترضة، فتتعلق بشىء غامض يدعى "سامپو"، وهو الذى لا يوصف بالتفصيل قط، ولايرد له تعريف فى أى مكان فى **كاليڤالا**، وإن كان المعتقد أنه

شيء يشبه العمود الذى يحمل قبة السماء نفسها "مع الفراء الذهبى لحملة الأرجونوتيكا" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٤١). ومما له دلالته فى هذا الصدد أن طبعة ١٩٧٢ من دائرة المعارف البريطانية لم تعد تبالغ مبالغة كروفورد، وإن كانت لا تزال تسير فى الاتجاه نفسه فتخبر القراء أن " سامبو يمكن اعتباره رمزًا للتقدم المادى والروحى للإنسان" (المجلد ١٣، ص ١٩١ ب). ولا يقتصر كروفورد على إقامة التعادل فيما بين الشخصيات وفيما بين الأشياء، بل إنه يتناول أيضًا نقاطًا خاصة بالبناء، فيقول "وكثيرًا أيضًا ما يقدم إلينا ما لا نتوقعه بأسلوب الدراما اليونانية، وذلك من خلال طفل صغير أو رجل هرم" (ص ٤٢). وقد استمر الباحثون يشهدون بنجاح استراتيجية كروفورد حتى عام ١٩٥٣، وهو العام الذى ظهرت فيه **موسوعة كاسيل للأدب**، وهى التى تقول إن **كاليفالا** "تتكون من السعى فى طلب **سامبو** على غرار ملحمة الأوديسية، أى الطاحونة السحرية، والحرب التى تشبه الحرب التى تصورها **الإلياذة**، بين **كاليفالا** (فنلندا) وپوهيولا (لاپلاند، وتعنى حرفيًا أرض الشمال)" (ص ٣١٧ أ).

وما دامت **كاليفالا** ملحمة، فلابد أن يكون لها معادل هوميروسى، ويسعد كيربى أن يؤدى المطلوب بالعبارة التالية: "سوى يتضح أن لونروت قد ألف **كاليفالا** من المواويل الغربية (البالادات) القديمة، وهو ما يشبه إلى حد كبير ما يقال من أن أشعار هوميروس، أو على الأقل **الإلياذة والأوديسية** قد أُلفتا فى نسيج واحد بناء على أمر پيزايستراتوس" (ص ٨). ويصف كروفورد "الباحث" لونروت بالمزيد من التفاصيل، ولا عجب فى أن هذه التفاصيل تلائم الدور المنوط به، فيقول إنه كان "يجلس بجوار المدفأة مع كبار السن، ويضرب المجداف فى الماء فى القوارب التى يركبها مع صيادى الأسماك فى البحيرات، ويسير مع الرعاة خلف قطعانهم" (ص ٣٦) فكاد يكون والدًا لأبناء شعبه، وإن كان قطعًا باحثًا "أشرب حبه قلوب البسطاء حتى أعانوه طائعين فى جمع هذه الأناشيد" (كروفورد،

١٨٨٨، ص ٣٦-٣٧)، ولو كنا نعرف من مـصادر أخـرى أن لـونروت كـان يحرص على تقديم ما يكفى من الخمور "للبسطاء" لحث ذاكرتهم. ولا عجب أيـضًا أن الملحمة القومية قد أحالت من وضعها إلى شخصية قومية، وقطعًا داخل فنلنـدا. والموسوعة الأدبية الفنلندية **إيسو تيتو ساناكيريا** تصف لونروت فى طبعتها عـام ١٩٣٥ على النحو التالى "من الناحية الإنسانية يعتبر لونروت رمزًا للفنلندى الحق، وحتى لو حاولنا فلن نجد فيه أية خصال بغيضة، إذ كان يتميز بالخصائص التالية: الجهد الذى لا يكل ولا يمل، والقدرة على التركيز، والحزم الهادئ، وروح الفكاهة الحنون فى جميع الظروف، والتعقل والتسامح، وانعدام الادعاء تمامًا، والتواضـع المسيحى الحق" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٤٨).

وأما على مستوى الترجمة الفعلية، فكون **كاليـڤـالا** ملحمة قطعًـا، ولهـا بحرها الشعرى الخاص، له عواقبه. فإن كروفورد (١٨٨٨) يرسم مـرة أخـرى صورة الفنلنديين فى عصره (وإن لم يعرفهم خير المعرفة) بحيث يظهـرون فـى الملحمة وقد اكتنفهم ضباب الزمان، وهى صـورة مثاليـة، إذ يقـول "إن الكـلام الطبيعى لهذا الشعب هو الشعر. فالشبان والعـذارى، وكبـار الـسن والـسيدات، يستخدمون النظم دون وعى فى تبادل أفكارهم. وطبيعة لغتهم تساعدهم على هـذا، خصوصًا لأن ألفاظهم توحى بشدة ببحر التروكى [المتقارب العربـى]" (ص ٤٥). وغنى عن البيان أنه لا بد من محاكاة هذا البحر فى الترجمة؛ لأنـه عنـصر مـن عناصر التراث الملحمى المقدس، حتى ولو أدت هذه المحاكاة إلى بـروز بعـض المشكلات العملية ولننظر إلى تقدير كيربى للموقف الذى يتسم بواقعيـة أكبـر، إذ يقول "إن المقطع الأول من كل كلمة منبور، وهو ما يجعل من العـسير إخـضاع كلمات مثل **كاليـڤـالا** للبحر الشعرى. لكننى حاولت أن أبذل قـصارى جهـدى" (ص ٨)، حتى وإن لم تكن المشكلة مقصورة على "**كاليـڤـالا**" وحدها. والواقع أن كيربى (١٩٠٧) واجه "صعوبة رئيسية وهى إدراج الأسماء الفنلنديـة فـى بحـر

شعرى إنجليزى بسيط من أجل الإبقاء على صحة نطقها" (ص ٩). ومع ذلك فهو يصر على أن نجاحه فاق نجاح "لونجفلو الذى تعتبر قصيدته "أنشودة هياواثا" مجرد محاكاة ضعيفة **لكاليـڤـالا**" (كيربى، ١٩٠٧، ص ٨).

ولم يختلف الحال إلا بعد تعديل النظام النصى، بعد الحرب العالمية الأولى، عندما دعا ماجون (١٩٦٣) إلى عدم محاكاة البحر الشعرى للأصل، قائلاً إن هذه "الرتابة الإيقاعية يؤسف لها، وطابع هذا البحر يمثل قيوداً نأسف لها أسفاً أكبر، إذ لا تكاد تسمح للمترجم بأى قدر من الحرية فى الترجمة اللازمة أو الكاملة للكثير من الأشعار فى النص الأصلى" (ص ١٦). وبوزلى (١٩٨٩) أيضاً لا يلتزم بالبحر الشعرى الأصلى، مستنداً إلى التاريخ (وهو ما يعتبر إعلاءً لسلطة نظام نصىٍّ على سلطة نظام آخر) فى عمله، قائلاً "إن الترجمة الحالية تختلف عن منهج كثير من مترجمى الملحمة إلى لغات كثيرة فى استخدام بحر شعرى آخر بدلاً من البحر الأصلى... فلقد كان هذا، على أية حال، المنهج المعتاد فى الإنجليزية منذ ترجمة جاڤن دجلاس **للإنيادة**" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ٤٦). ووفقاً لذلك يتبع بوزلى البحر الشعرى الخاص به، "مثل أى بحر ينشأ وفقاً لمقتضيات الترجمة، ولا يختلف ذلك عن النظم المرسل نفسه الذى اخترعه سَرى لترجمة شعر ڤيرچيل" (بوزلى، ١٩٨٩، ص١). وفرايبرج (١٩٨٨) يقل تجديده عن بوزلى، "وإن لم يتردد... فى اللجوء إلى التغييرات العارضة فى النسق النظمى، حتى يتجنب أحياناً الرتابة القاتلة فى ترجمة كروفورد أو كيربى" (سكولفيلد، ١٩٨٨، ص ٣٣).

ويتبقى فى النهاية أن ننظر فى بعض الأمثلة المأخوذة من الترجمات نفسها. وقد اقتصرت فى هذه على مختارات من النشيد ١٣، الذى وضعت له الترجمات المختلفة عناوين بالغة التفاوت. ففى ترجمة كروفورد يسمى هذا النشيد "خطب ود ليمنكاينين للمرة الثانية"، وذلك تمشياً مع المفردات الراقية التى يستخدمها فى العمل كله، لزيادة دعم التماثل مع الملحمة، فإن لم يتحقق التماثل مع هوميروس، تحقق

مع الترجمات الـڤـكتورية له. ويسميه كيربى "أيَل هيسى"، مُراهنًا على أن اسـم الشخص الغريب سوف يحدث تأثيرًا مشابهًا لتـأثير الملحمـة. ومـاجون يـسميه "القصيدة ١٣" بأسلوب مبتذل إلى حد ما، وبوزلى يسميه "أيل الشيطان" وفرايبـرج يسميه "طراد الأيل"، تمشيا مع استراتيـچـيته الخاصة، وهى التى يميزها بالتضاد مع أسلافه الأقدمين قائلاً "إن الترجمات الإنجليزية السابقة قد أخفـت كثيـرًا مـن مواطن سحر القصيدة، بما فى ذلك مفاتنها البسيطة والفكرية، إذ لم يكن المترجمون يشعرون دائمًا بالألفة والارتياح إلى النص، وربما كانوا يتعاملون معه بجـد يكـاد يزيد عما فيه من جد" سكولفيلد، ١٩٨٨، ص ٣٨). وأرجو أن أكون قد أوضـحت أن الأقرب إلى الحق أن نقول إن بعض المترجمين مثل كروفورد، ومثل كيربـى- بدرجة أقل- لم يكن أمامهم سوى أن يأخذوا القصيدة مأخـذ الجـد التـام بمجـرد مرورهم خلال الشبكة النصية الخاصة بعصرهم. فليس من المفتـرض أن تكـون الملحمة فكهة، ولا أن تكون بسيطة قطعًا. وإذا كان من شأن هاتين الخصيصتين أن تبرزا لسوء الحظ فى أصل تطلق عليه صفة الملحمة، مهمـا يكـن الأمـر، فلـن تستطيعا قطعًا النفاذ إلى الترجمات. لكنه ما إن يتغير النظام النصى حتى يصبح فى إمكان بوزلى أن يكتب فى تصديره "إن فى **كاليـڤـالا** عناصـر مـن الموضـوع وجوًّا عامًّا لا وجود له في الملحمة والرومانسات التى عهدتُها فى التراث الأوروبى منذ هوميروس وحتى القرن الثامن عشر" (ص ٧).

وسوف يزداد وضوح الاستراتيـچـيات المختلفة المتبعة فى هذه الترجمات عند مقارنة أحد هذه العناصر- ولتكن بعض سـطور "بـسيطة" فـى الترجمـات المختلفة- كما سيزداد وضوح مدى إملاء النظم النصية لهذه الاستراتيـچـيات. ففى النشيد ١٣ كله نرى البطل، واسمه ليمنكاينين، والذى يقول كروفورد إنه "هرم" (١٨٨٨، ص ١٧٥) وهو يطارد أيلاً حتى يقدمه مَهْرًا إلى امرأة يصفها كروفورد بأنها "مضيفة پـوهيولا" (ص ١٧٥) فى مقابل الحصول علـى إحـدى "عـذاراها

الفاتنات" (ص ١٧٥) فى ترجمة كروفورد. وأما فى ترجمة كيربى فهن يصبحن "بناتها البديعة" (ص ١٣٠) و"العذارى" (ص ٧٦) فى ترجمة ماجون، و"الفتيات" (ص ١٤٧) فى ترجمة بوزلى، و"البنات" (ص ١١٦) فى ترجمة فرايبرج. وعلى غرار ذلك نجد أن ليمنكاينين يوصف بأنه "نشيط" عند كيربى، و"متهور" عند ماجون، و"فاسق" عند بوزلى، و"متمرد" عند فرايبرج، وذلك، لا شك، لأن معنى الكلمة فى الأصل الفنلندى ليس واضحًا كل الوضوح، وكلمة "المضيفة" فى ترجمة كروفورد تصبح عند كيربى "عجوز پوهيولا"، وعند ماجون "سيدة المزرعة الشمالية"، وعند بوزلى "حيزبون الأرض الشمالية" وعند فرايبرج "سيدة پوهيولا".

وما دام ليمنكانيين سوف يطارد أيلاً فمن المنطقى أن يحتاج إلى ارتداء أحذية تصلح للسير فوق الثلج، وليست هذه من المعدات البطولية إذا شاء المرء أن يقارنها مثلاً بدرع أخيليس فى **الإلياذة**، ومع ذلك فإن كروفورد يبذل قصارى جهده فى وصف إعداد هذا الحذاء قائلاً "ثم قام بإحكام ربط أربطة الحذاء/ والخشب فيه أملس مثل جلد الأفعى/ وحلقاته فى طراوة فراء الثعلب" (ص ١٧٩). ويغير كيربى "الأفعى" إلى "قضاعة" قائلاً "وهو يبطن الهيكلين بجلد القضاعة/ والحلقات بفراء الثعلب الأحمر" (ص ١٣١). وكلا الوصفين يؤكد فن الصنعة الذى يبديه "ليليكى"، صانع أحذية السير على الثلج، الذى يصبح بهذا معادلاً فى القطب الشمالى لشخصية هيفيستوس [رب النار والحدادة فى الأساطير اليونانية]، إن أخذنا ورقة من كتاب كروفورد، ولكن الأصل لا يأبه لفن الصنعة نفسه، ولكن للأجر الذى سوف يتقاضاه الصانع، فى مقابل جهده، وتلك حقيقة أخرى من حقائق الواقع الدنيوى التى يصعب إدماجها فى الملحمة. وينتفع ماجون بالترخيص الذى يتيحه نظام نصِّىٌ مختلف فيقول فى ترجمته "تكلفت قناة العمود جلد قضاعة/ وتكلف القرص فراء ثعلب أحمر" (ص ٧٧) ويقول بوزلى "تكلف العمود قضاعة/ وقرص الثلج ثعلبًا بُنِّىَ اللون" (ص ١٤٩)، ويقول فرايبرج "قَدَّمَ جلد قضاعة ثمنًا للعمود/ وثعلبًا أحمر ثمنًا للقرص" (ص ١١٦).

وتؤكد ألفاظ كروفورد الرفيعة وجودها حتى فى الأوصاف البسيطة. فهو يقول مثلاً إنه لا يرى "قطيعًا من غزلان الغابة" (ص ١٧٨) ويقول كيربى وفرايبرج إنه لا يرى "حيوانًا واحدًا يجري على أربع" (ص ١٣٢/١١٧)، ولا يرى، عند ماجون، "أى كائن يجرى على أربعة قوائم" (ص ٧٧) وبوزلى لا يرى "[شيئًا] يجرى على أربعة حوافر" (ص ١٤٧).

وعلى غرار ذلك، فعندما يحذر ليليكى البطلَ ليمنكاينين أن فرص نجاحه ضئيلة، يكتب كروفورد نصًّا زاخرًا بالمصير الملحمى، مع إلماح إلى الغريب والعجيب قائلاً "لن تجنى إلا الألم والعذاب/ فى مستنقعات وغابات هيسى" (ص ١٧٧). ويقول كيربى "لن يكافأ جهدك إلا/ بقطعة من الخشب العفن" (ص ١٣١) وهو تعبير أبسط إلى حد كبير ولكنه لا يوحى قطعًا بالمصير المدلهم مثل ترجمة كروفورد. ونص ماجون يواصل اقترابه من نص كيربى، إذ يقول "سوف تحصل على قطعة من الخشب العفن/ مع قدر كبير من التعاسة" (ص ٧٦). ويستمر اقتراب بوزلى من كليهما إذ يقول "ستحصل على نفاية من الخشب العفن/ مع قدر هائل من الأحزان" (ص ١٤٨). وأما فرايبرج فيأتى بصياغته الخاصة قائلاً: "لن تجنى شيئًا فى مقابل جهدك/ إلا قطعة خشب فاسدة مجوفة" (ص ١١٦)، ثم يضيف هامشًا يقول فيه "إن صانع الزحافات يقدم تحذيرًا منصفًا، فهو يعرف الحيل التى تستطيعها الشياطين، إذ تستطيع أن تخلق الوهم فى ذهن الصياد بأنه يشاهد أيِّلاً، ومن ثم يطارده ويقتله، ولكنه يكتشف وجود جذع شجرة متعفن فى مكان جسد الأيل" (ص ١١٦). وهذا الهامش يزيد من إيضاح حبكة القصة للقارئ الذى لا يعرف شيئًا عن الشياطين الفنلندية فى العصر البطولى والحيل التى تستطيع اللجوء إليها.

وفى أواخر النشيد ١٣ ينجح ليمنكاينين فى اقتناص حيوان يسميه كروفورد "أيِّلاً أمريكيًّا بريًّا ضخمًا" (ص ١٨٢) ويقول كيربى وماجون إنه "أيِّلُ الرنَّة"

(ص ٧٩/١٣٥) ويقول بوزلى وفرايبرج إنه "أيّل" وحسب (ص ١٥٣/١١٩) وترجمة كروفورد تنفرد بقولها إنه "تكلم مرة أخرى بنبرات شعرية [مع الأيّل الأمريكى]" (ص ١٨٢). وأما الترجمات الأخرى فتقول إنه تكلم وحسب مع الحيوان، دون تدخل من جانب الكاتب. وبعد فوز ليمنكاينين بقنص الحيوان، ومن ثم بالمَهْر المطلوب، يبدأ التفكير فيما عساه أن يحدث حين يقدم المهر إلى العجوز. فيجعله كروفورد يقول "أود أن ألبث قليلاً/ أود أن أستريح لحظة/ فى كوخ فتاتى/ مع عذرائى الشابة الجميلة" (ص ١٨٢). وأما كيربى فيرفع من مستوى المفردات الملحمية، أو بالأحرى يجعلها ذات جرس يذكرنا بترجمات **الإلياذة والأوديسية والإنيادة** فى العصر الفكتورى. فالسطران الأولان عنده يقولان "ألا ليتنى أستطيع التمهل قليلاً/ والنوم برهة كى أستريح" (ص ١٣٥). وفى السطر الأخير عنده يقدم عنصرًا لا يوجد فى ترجمة كروفورد قائلاً "وهنا بجانب عذراء شابة/ مع حمامة تفتحت أزهار جمالها" (ص ١٣٥). والحمامة تمثل بوضوح كيف حول كيربى صورة طائر متواضع إلى طائر يليق بالملحمة، وهى تصبح فى ترجمة ماجون "فرخًا ينمو" (ص ٧٩) وفقًا لاستراتيـچـيته التى يعلنها والتى تقول "إن استخدام لغة بسيطة مباشرة رصينة أمر لا بأس به فيما يبدو، بحيث تقتصر على الحد الأدنى من الكلمات المتقعرة أو اللغة الرفيعة، من دون استخدام اللغة الدارجة، وإن كان المصطلح اللغوى العامىُّ يبدو مناسبًا فى الكثير من الحوارات" (ص ١٦). وإذا كان يقصد "بالكلمات المتقعرة" و"اللغة الرفيعة" الهجوم على سلفى ماجون المذكورين، فإن الإشارة إلى اللغة "الدارجة" قد تكون موجهة ضد المترجميْن اللذين جاءا بعده، وإن كان من الأرجح أن يقبل السطرين الأولين عند بوزلى، وهما "هذا هو المكان الذى يناسبنى/ إنه المكان الذى يليق بى أن أرقد فيه" (ص ١٥٣). ويحاول فرايبرج أن يلتزم باستعمال اللغة المباشرة، ولكن مع إضفاء رنة صوتية أو جرس يرمى إلى الإيحاء بجرس ألفاظ الأصل، أو على الأقل بتأثير هذا الجرس: "هذا فراش لين هنا يناسبنى/ وما أشد نعومة هذه الحشية الصالحة

للرقاد" (ص ١١٩). وأما "الفرخ" الذى ذكره فرايبرج فهو هنا "برعم بـدأ يتفـتح" (ص ١١٩) فى حين يأتى بوزلى بتعبير ربما كان ركيكا إلى حد مـا وهـو "إلـى جوار عذراء شابة/ مع دجاجة فى طور النمو" (ص ١٥٣).

والواضح إلى حد ما أن كروفورد يسير بانتظام فى "درب الشموخ"، فـى مقدمته وفى ترجمته، ويتبعه كيربى إلى حد بعيد نسبيًا فى ذلك، وإن كـان يقـول أيضا إن **كاليـڤـالا** تتضمن فقرات وحكايات جميلة كثيرة، وليست أقل مستوى من مثيلاتها فى أدب المواويل الغربية فى البلدان التى تحظى بشهرة أكبر من فنلنـدا". (ص ١٤) وهو ما يوحى بأن **كاليـڤـالا**، التى تعتبر بوضـوح ملحمـة، تعتبـر أيضا– وعلى الأقل إلى حد ما – ملحمة تختلف بعـض الاخـتلاف عـن نمـوذج الملاحم الكلاسيكية/ الـجـرمانية الشمالية. ومن ثم فإنه لن يستخدم دائمـا "اللغـة الرفيعة" التى تعتبر الطابع المميز لكروفورد، ولكنه سوف يستخدمها كلما حانت له الفرصة. والواضح أننا سنجد صعوبة فى العثور على "اللغة الرفيعة" والكلمات التى يسهل اعتبارها "متقعرة" فى ترجمات ماجون وبوزلى وفرايبرج.

وقد سبق لى أن أوضحت أن المترجمين لم يكن لديهم خيار يُذْكَرُ فـى هـذا الأمر، وأنهم كان عليهم أن يلتزموا بالنظام النصى السائد فـى زمـنهم إن كـانوا يرغبون فى أن يقرأهم الناس ويسمعوهم (وقد التزموا فعلاً بذلك النظام). وليس من العسير مثلاً أن نتصور إحجام الناشرين عن نشر ترجمة بوزلى أو حتـى ترجمـة ماجون فى عام ١٨٨٨. فالذى كتباه وكتبه فرايبرج لم يكن، فى إطـار الناشـرين الذين نتخيلهم، يعتبر مؤهلاً وحسب للوصف بأنه "ملحمة" إذن، فإن العبرة فى هـذه الترجمات وكثير من غيرها ليست بالمعرفة فى المقـام الأول، ولا حتـى بإجـادة معرفة اللغات، بل بالخضوع للشبكات النصية والفكرية.

الفصل السادس

ما زلنا أسرى فى التيه:
مزيد من التأملات فى الترجمة والمسرح

سوزان باسنيت

نشرتُ فى عام ١٩٨٥ مقالة عنوانها "دروب فى التيه"، وعنوانها الفرعى "استراتيچيات ومناهج لترجمة النصوص المسرحية". وكانت تلك المقالة تمثل محطة من محطات الطريق، أثناء رحلة طويلة متعرجة المسار، بدأت فى منتصف السبعينيات ولاتزال مستمرة وقد وصلنا إلى آخر القرن العشرين. وعلى مر السنين نَقَّحْتُ نظراتى عدة مرات، على الرغم من أننى لا أزال أرى أن صورة التيه صورة مناسبة لهذا المجال من مجالات البحث فى دراسات الترجمة، الذى يمثل إشكالية كبرى ويتعرض للتجاهل الشديد، وما كُتب عن مشاكل ترجمة النصوص المسرحية يقل عما كُتب عن ترجمة أى نمط نصى آخر.

ومن المقبول بصفة عامة أن عدم وجود نظريات فى هذا المجال مرتبط بطبيعة "نص التمثيل" نفسه، الذى يتسم بعلاقة جدلية مع أداء هذا النص نفسه على المسرح. وتوجد بحوث كثيرة تسعى إلى فحص العلاقة بين النص المسرحى المكتوب وبين أدائه، وإن كان جانب كبير منها وصفيًا أو حدسيًا. وصعوبات "التيه" الخاصة بوصف ما يحدث عند نقل النص التمثيلى من لغة إلى أخرى وأدائه بهذه اللغة الأخرى، وتحليل ذلك، توسع من نطاق إشكاليات العلاقة بين المسرحية وبين أدائها وتزيد مشكلاتها تعقيدًا. وسوف تستكشف هذه المقالة بعض تلك التعقيدات.

النص الباطن/ النص الحركى/ النص الداخلى

يقول إجيل تورنكويست في كتابه ترجمة الدراما (١٩٩١) إن أصحاب نظريات الترجمة قد تجاهلوا تجاهلاً شبه تام مشكلة التساؤل عما إذا النص التمثيلى الباطن الذى يمكن استنباطه من النص المصدر يمكن استنباطه أيضًا من النصوص المستهدفة. ومن المفارقات أن ذلك التساؤل كان نقطة انطلاقى أنا أيضًا فى مقال مبكر حاول جاهدًا مناقشة فكرة النص الباطن عند ستانسلافسكى من حيث ترجمة هذا النص (باسنيت، ١٩٧٨). وكانت الإجابة، بطبيعة الحال، إن ذلك محال: فإذا كان ما يسمى بالنص الباطن موجوذا على الإطلاق، فلابد أن فك شفراته سيتفاوت بتفاوت من يؤدون هذا النص على خشبة المسرح، فمن المقطوع به عدم وجود قراءة واحدة ثابتة مرجعية لأى نص، على الرغم من أن بعض المؤلفين يرون ضرورة وجودها. وكان تشيخوف مثلاً يتمنى منع ترجمة مسرحياته وأدائها خارج روسيا؛ لأن الجماهير الأجنبية لن تتمكن من فهم الشفرات الروسية الخاصة الكامنة فى كتابته. ولو كانت أمنيته قد تحققت لحُرِمنا من التقاليد التشيخوفية ذات الطابع الإنجليزى القح التى وصلتنا من منظور النظام الطبقى الإنجليزى. وعلى غرار ذلك كان پيراندللو يهاجم ما كان يعتبره خيانة لمسرحياته، لا من المترجمين فقط بل أساسًا من جانب الممثلين، إذ يقول:

> **ما أكثر ما يمتنع مؤلف مسرحى مسكين عن الصراخ "لا، ليس هكذا!" أثناء حضوره التجارب المسرحية، ويتلوى فى ألم واحتقار وغضب وعذاب لأن ترجمة كلماته إلى أداء مادى على خشبة المسرح (على أيدى غيره بالضرورة) لا تتفق مع المثل الأعلى لتصوره وتنفيذ هذا التصور، وهو الذى بدأ عنده وينتمى إليه وحده.**

(پيرانديللو ١٩٠٨).

كان پـيرانديللو يرى أن النص التمثيلى ينتمى أساسًا إلى المؤلـف، وهكـذا كان الأداء يُعتبر هجومًا على مقاصد المؤلف، ما دام لا يزيد عـن كونـه نـسخة وحسب. والواضح أن هذا موقف متطرف، ولكنه يثير القضية الرئيـسية الخاصـة بالعلاقة بين النص التمثيلى المكتوب وبين أية ترجمة لاحقة له، سواء كانت ترجمة لغوية أو سيميوطيقية أى ترجمة إلى أداء على خشبة المسرح. وتُلاحِقُ هذه القضيةُ محللى المسرح والباحثين فـى سـيميوطيقيته مثلمـا تلاحـق بـاحثى الترجمـة والمترجمين. وربما لم نشارك پـيرانديللو نظرته القديمة التى تقـول إن المؤلـف صاحب النص وحده، ولكننا نفتقر إلى نظرية صلبة عن النص التمثيلى من شـأنها تمكيننا من النظر إلى العلاقة بين المسرحية والأداء من زوايا جديدة، وتقديم موقف معارض لفكرته عن الخيانة.

إن قدرًا كبيرًا مما يكتب عن الترجمة يشير إلى الخسارة، إذ يقـال لنـا إن بعض الأشياء تضيع فى الترجمة، وإن الترجمة تشغل المرتبة الثانية فى الأفضلية، وإنها نسخة شاحبة للأصل. ويشغل الحديث عن الخسارة جانبًا كبيرًا من المناقشات حول ترجمة الشعر والنثر، ولكن العجيب أن فكرة الخسارة تنقلب إلـى نقيـضها، عادة، فى المسرح، إذ حلت محلها الفكرة التى تقول إن النص التمثيلى يظل ناقـصًا فى ذاته حتى يتجسد فى الأداء على خشبة المسرح. أى إن المسرحية شيء يعجـز عن تحقيق الاكتمال حتى يكتسب صورة مادية.

وتسوق آن أوبرسفلد الحجة على أن النص التمثيلى نص مُثَقَّبٌ، أى إنه ملئ بالفجوات التى لا يمكن سدها إلا ماديًا (أوبرسفلد، ١٩٧٨). ويرى آخرون الـنص التمثيلى فى صورة شبكة من العلامات الكامنة، والتى تنتظر إخراجها فـى الأداء، أو حتى فى صورة مشروع للأداء المسرحى يومًا ما. والفكرة التى تـشترك فيهـا جميع هذه النظريات تقول إن المسرحية ليست نصًا كاملاً فى ذاته، ويتطلب بُعـدًا ماديًا لتحقيق إمكانياته الكاملة. وقد شُغل أحد مناهج البحث فى سيميوطيقا المـسرح

بالعلاقة بين النص المكتوب وتجسيده المنتظر على خشبة المسرح، كما وضعت نظريات التمثيل، من ستانسلافسكى إلى بريخت، فكرة وجود نص حركى مشفر فى النص المكتوب، ويمكن للممثل أن يفك شفرته على خشبة المسرح.

وإذا كان بالمسرحية نص حركى يقرؤه الممثلون والمُخرجون حدسًا أثناء إعدادهم لتقديم المسرحية فى المسرح، فعلينا أن نسأل إن كان هذا النص ثابتًا أم متغيرًا؟ الترجمة تقول إنه لا بد أن يكون متغيرًا إلى أقصى حد. وإذا كانت لدينا خمس نسخ مختلفة من النص التمثيلى نفسه، فالمفترض أن يكون لدينا خمسة نصوص حركية مختلفة. فكيف يتسنى لنا التيقن من أن النص الداخلى الذى يفك شفرته الممثلون فى الثقافة المصدر سوف يتفق مع النص الذى سوف تُفكُّ شفرته فى الثقافة المستهدفة؟ الواقع أن المذاهب المسرحية متفاوتة، والأعراف المسرحية تتفاوت تفاوتًا شديدًا بين الثقافات المختلفة، وقراءة ستانسلافسكى لمسرحية **عطيل**، على سبيل المثال، التى تقول إن دزدمونة كانت تستحق صفعة من زوجها بسبب تدخلها فيما لا يعنيها، تعتبر اليوم انحيازًا غير مقبول ضد المرأة.

وخلال رحلتى فى التيه المذكور، قلت إننا إذا قبلنا فكرة وجود نص حركى داخل نص مكتوب، ويتطلب أن يكتشفه الممثلون، فسوف نواجه بمشكلة عبثية للمترجمين (باسنيت، ١٩٩١). ذلك أن المترجم يُطلب منه فعليًا أن يفعل المستحيل. وإذا كان النص المكتوب لا يزيد عن كونه مشروع مسرحية، أى وحدة فى مجمع من نظم العلامات التى تضم علامات غير لغوية وعلامات حركية، وإذا كان يشتمل على شفرة حركية سرية من نوع ما تتطلب تحقيقها فى الأداء المسرحى، فكيف نتوقع من المترجم ألا يقتصر على فك شفرة هذه العلامات السرية فى اللغة المصدر بل أن يعيد تشفيرها فى اللغة المستهدفة أيضًا؟ إن مثل هذا التوقع غير معقول، إذ إن إنجاز ذلك يقتضى أن يحيط المترجم بمعرفة اللغتين ونظمهما المسرحية إحاطة وثيقة، وأن يتمتع أيضًا بالخبرة فى قراءة الحركة المسرحية وفى التمثيل أو الإخراج وفق هذين النظامين.

التطويع الثقافى للنص التمثيلى:

يقول مارفن كارلسون إن لهذه المشكلة تاريخًا طويلاً، ويُرجع جذورها إلى أواخر القرن الثامن عشر، عندما كان الأداء يعتبر فعليًا مجرد إيضاح. وهو يستشهد بالملاحظة الشهيرة التى أدلى بها تشارلز لام الذى يقول "ما أشد ما تحولت هاملت إلى شىء آخر عند تمثيلها على المسرح" (كارلسون، ١٩٨٥). وهذا التحول إلى شىء آخر هو على وجه الدقة ما يعترض عليه فيرانديللو، حتى مع إدراكه استحالة تقييد أى نص بقراءة مفردة. وكم أصبحت النسخة الفرنسية التى أعدها دوسيز لمسرحية هاملت شيئًا آخر عند تقديمها على المسرح عام ١٧٧٠! وقد أرسل دوسيز إلى جاريك خطابًا فى العام نفسه يقول فيه إنه لم يستطع الإبقاء على شخصية الشبح، إذ يعافها الذوق السليم، (كما حذف مشاهد الممثلين، والمبارزة بين هاملت ولايرتيز، ونحو خمس عشرة شخصية أخرى) قائلاً:

> **وهكذا اضطُرِرتُ على نحو ما إلى خلق مسرحية جديدة. حاولت وحسب إضفاء الإثارة على الملكة القاتلة، وقبل كل شىء تصوير هاملت الطاهر المكتئب باعتباره نموذجًا لحنان البنوة.**
>
> **(هايلين، ١٩٩٣).**

وخطاب دوسيز يثير قضية أساسية أخرى تؤثر فى ترجمة النصوص المسرحية، ألا وهى توقعات الجمهور المستهدف والقيود التى يفرضها النظام المسرحى المستهدف. ويقول رومى هايلين بوجود سُلّم متدرج للمثاقفة فى الترجمة، لا نجد فى طرفه الأقصى أية محاولة للتطويع الثقافى للنص المصدر وقد يؤدى ذلك إلى أن يبدو النص [المترجم] "غريبًا" أو "عجيبًا"، ونجد فى وسطه مرحلة

تفاوض وحل وسط، وأخيرًا نصل إلى القطب المضاد تمامًا وهو قطب المثاقفة الكاملة. ولكن سيركو ألتونين يقول إن التطويع الثقافى محتوم فى ترجمة النص التمثيلى، خصوصًا إذا كان ذلك النص المكتوب يعتبر عنصرًا واحدًا من "العملية" الكلية التى تشكل المسرح، ففى هذه الحالة يصبح من المحال تجنب درجة ما من درجات التطويع الثقافى، وربما تكون هذه أكثر بروزًا هنا من بروزها فى ترجمات أنماط النصوص الأخرى (ألتونين، ١٩٩٦). وقيام دوسيز بإعادة كتابة هاملت وفقًا للذائقة الفرنسية نموذج كلاسيكى للمثاقفة، ما دامت معايير الذائقة قد حالت دون الترجمة الكاملة لمسرحية شيكسبير. وعلى أية حال فإن معايير الذائقة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر لم تكن تحكم بأن شيكسبير مقبول هى الأخرى، وهكذا فإننا نجد فى العروض المسرحية المحلية لبعض مسرحياته وفى ترجماتها نماذج صارخة للحذف والإضافة والتنقيح من أجل تلبية طلبات الجمهور المستهدف.

لا تجرى الترجمة قط فى فراغ، بل تجرى دائمًا فى سياق متصل، والسياق الذى تجرى فيه الترجمة يؤثر بالضرورة فى أسلوب الترجمة. ومثلما تنهض معايير الثقافة المصدر وقيودها بدورها فى خلق النص المصدر، تنهض معايير الثقافة المستهدفة وأعرافها بدورها المحتوم فى وضع الترجمة. و"تجلزة" تشيخوف، المشار إليها آنفًا، مثال يثبت ما أقول، وإن كانت بعض الترجمات تبالغ إلى الحد الذى تنكر فيه الأصول الثقافية لتشيخوف وتمنحه الجنسية الإنجليزية الفخرية.

وعلى سبيل المثال أعلن مايكل فرين، أثناء مناظرة حول الترجمة للمسرح فى دار مسرح ليتلتون فى أكتوبر ١٩٨٩ أن تشيخوف عالمى قائلاً:

> **الجميل فى تشيخوف أنك لا تحتاج إلى معرفة اللغة الروسية حتى تترجم مسرحياته؛ لأن الجميع يعرفون ماهية تشيخوف، وكل فرد يعرف بضرب من الثقة الباطنة ما كان تشيخوف يقصده وما كان يقوله، وفكرة إحالة ذلك إلى نص أصلى ما فكرة بغيضة بغضًا مطلقًا.**

أى إن فرين يفترض، بعجرفة تثير الدهشة، أن العالم الناطق بالإنجليزية يستطيع فهم الرجل الروسى بغض النظر عن الاختلاف اللغوى أو الثقافى، زاعمًا أن "كل فرد" يفهم تشيخوف، ويفهم لا المسرحيات المكتوبة فقط بل ومقاصد المؤلف أيضا.

ولكن غيره يتساءل عن المقصود، على وجه الدقة، بعبارة "كل فرد"، إذ يناقش تريڤور جريڤيث فى تصديره لترجمته لمسرحية بستان الكرز كيف تحوّلت نصوص تشيخوف إلى نصوص غنائية تعبر عن الحنين إلى زمن ماض ذى صورة مثالية، قائلاً:

لقد تحولت مادة تشيخوف الصلبة ذات العينين البراقتين والمركبة من عناصر كثيرة، إلى قطع حلوة المذاق ويسهل بلعها من الأخلاق المفرطة فى العاطفية... وتلت الترجمات بعضها بعضًا حتى أصبح ذلك المصطلح "مصطلحنا"، وأصبحت تلك الطبقة طبقتنا "نحن"، حتى فقدت المسرحية موقعها الخاص فى التاريخ وضاعت من الخيال الاجتماعى الخاص جميع المعانى باستثناء المعنى "الطبيعى" اللازم، بحيث تقوض الغلظةُ الرهافةَ، فى كل الأحوال، ويصبح "حال الإنسان" معادلاً، من شتى الزوايا الأساسية، "لمحنة الطبقات الوسطى".

أى إن جريڤيث يقول إن الترجمات الإنجليزية قد أنشأت أسلوبا تقليديًا لقراءة أعمال تشيخوف، وأدت إلى تحول كبير فى معناها، وتغيير فى الأساس الأيديولوچى لتفكيره. وهكذا أدت عملية المثاقفة إلى "تدجين" الكاتب الروسى والابتعاد بالتركيز على الجوانب الخاصة بروسيا فى عمله. أى إن ما بين أيدينا تشيخوف إنجليزى لا تشيخوف روسى، أو بالأحرى لدينا تشيخوف ينتمى إلى الطبقة الوسطى الإنجليزية، وهذا هو الكاتب المسرحى - الذى اختُرع بفضل عملية

الترجمة – والذى دخل النظام الأدبى الإنجليزى. ومن العسير أن تتصور كيف يمكن لأى نص حركى باطنى مشفر فى نص روسى لتشيخوف أن يتفق مع نظيره فى الترجمة الإنجليزى، نظرًا للاختلاف الثقافى الشاسع بين النصين.

قابلية الأداء

عادة ما يشار إلى عملية تحويل النص المكتوب إلى نص أدائى بمصطلح "الترجمة" باللغة الإنجليزية. واستعمال هذا المصطلح يمكن أن يؤدى إلى "خلط" معين، إذ سوف يعنى هذا أن أداء نص مترجم على خشبة المسرح فى إطار الثقافة المستهدفة يعتبر ترجمة للترجمة. وربما استطعنا أن نشرح هذا الاستعمال على ضوء افتقار اللغة الإنجليزية إلى المصطلحات الشائعة فى اللغات الأخرى، مثل "ميزانسين" الفرنسية التى تشير إلى إخراج المسرحية، وكلمة "سبكتاكل" التى يمكن أن تشير أيضًا إلى الأداء، وكلمة "سيناريو" التى تشير إلى النص المسرحى الذى كان ممثلو "الكوميديا ديللارتى" (وغيرهم) يستخدمونه، باعتباره الأساس الذى يبنون عليه كل ما يرتجلونه على خشبة المسرح. وهذه المصطلحات تُترك دون ترجمة إلى اللغة الإنجليزية، وهو ما يشهد بالاختلافات فى التقاليد والممارسات المسرحية بين المسرح الإنجليزى والمسرح الفرنسى أو الإيطالى. ولما كانت اللغة الإنجليزية تفتقر إلى المصطلحات المستقلة الخاصة بها فى هذا الصدد، فقد جعلت تخلط بين ترجمة النص التمثيلى من لغة إلى أخرى وبين نقل النص المكتوب إلى خشبة المسرح، كما إن مناقشة مشكلات ترجمة النصوص المسرحية تتسم بالخلط بين هاتين العمليتين المنفصلتين.

ويتمثل أحد جوانب الخلط المذكور فى استمرار تأكيد فكرة ما يسمى "بقابلية الأداء" أو إمكان النطق بالألفاظ، وهو الذى كثيرًا ما يعتبر شرطًا أساسيًا للترجمة

المسرحية. ولكننى أواجه صعوبات جمة فى تقبل مفهوم "قابلية الأداء"، إذ يبدو لى مصطلحا يفتقر إلى المصداقية؛ لأنه يستعصى على أى شكل من أشكال التعريف. وكثيرا ما يستخدمه النقاد فى تقييم الترجمات، إذ يزعم أحدهم أن ترجمة (س) أيسر فى الأداء من ترجمة (ص) على نحو ما، وقد يكون صحيحا أن إحدى الترجمات أقرب إلى النجاح من غيرها، ولكن من وراء ذلك دائما كثيرا من العوامل التى قد تتراوح ما بين ضعف المترجم وبين تغييرات فى التوقعات الخاصة بجمهور القراء والاختلاف بين النظم المسرحية أو الاجتماعية. وقد وجد مصطلح "قابلية الأداء" مكانا له فى الكثير من مقدمات المترجمين، حيث كثيرا ما يُزعم أن النص المترجم أيسر فى الأداء على المسرح بسبب خصائص مبهمة فيه. ويُنتظر منا دائما أن نقبل مثل هذه الأقوال دون تمحيص، إذ لم يشر أحد قط إلى معنى "قابلية الأداء" أو سبب زيادة تمتع نص بها عن سواه.

وفى مرحلة أخرى من مراحل رحلتى داخل التيه، فحصت فكرة "قابلية الأداء" بصفتها معيارا من معايير تقييم الترجمة. وكان التفسير الذى اقترحتُه لنشأتها واستمرار استعمالها يُعزى، فى جانب منه، إلى قلة الدراسات النظرية الخاصة بالعلاقة بين النص المكتوب وبين الأداء، وهو ما يعنى أننا نفتقر إلى تعريف واضح للنص القابل للأداء (باسنيت، ١٩٩١). ويأتى بعد ذلك الافتقار النسبى للكتابة النظرية حول الترجمة والمسرح. ومما له دلالته أيضا أن مصطلح "قابلية الأداء" قد ظهر، فيما يبدو، وقت ظهور الدراما الطبيعية، وهو مرتبط، من ثم، بالأفكار الخاصة بالاتساق فى رسم الشخصيات ووجود نص باطن للحركة المسرحية. ولا يبدو أن الباحثين قد أخذوا فى اعتبارهم أن الاتساق فى رسم الشخصيات من الأعراف المسرحية الحديثة العهد، وسوف نرجع فيما بعد إلى هذه المسألة عندما ننظر فى مسرحية ريتشارد الثانى لشيكسبير.

وقد أشار أندريه ليفيـــڤـــير إلى الانعدام شبه الكامل للدراسات التي تتنـــاول تقديم الترجمات على المسرح، قائلاً:

على الرغم من وجود دراسات فردية كثيرة عـــن (س) باعتبـــاره مترجم (ص) فى مجال ترجمة الدراما، فإن أحدًا مـــن الدارســـين – فـــى حدود علمى – لم يتجاوز معالجة الدراما إلا باعتبارها الـــنص المطبـــوع على الصفحة. وإذن فلا تكاد توجد دراسات نظرية عن الدراما المترجمـــة من حيث التمثيل والإخراج.

(ليفيـــڤـــير، ١٩٩٢).

وفى هذا الخَواء بدأ استعمال مـــصطلح "قابليـــة الأداء" باعتبـــاره معيـــارًا للمترجمين الذين تشغلهم مشكلة الالتزام بالنص الأصلى. فـــالمتوقع مـــن متـــرجم النصوص الدرامية ألا يقتصر على التصدى للمشكلة الخالدة، أى مشكلة "الأمانـــة" فى نقل النص، مهما يكن تفسيرنا لها، بل أن يعالج أيضا مشكلة العلاقة بين النص المكتوب وأدائه على المسرح. ويقدم مفهوم "قابلية الأداء" مَخرَجًا لـــه مـــن هـــذه المعضلة، إذ إنه يتيح للمترجم حرية أكبر فى معالجة النص، متجـــاوزًا مـــا يـــراه الكثيرون مقبولاً، فى سبيل تحقيق المنتج النهائى "القابل للأداء". ومـــن ثـــم فـــإن المصطلح يبرر بعض استراتيـــچـــيات الترجمة، مثل استخدام مصطلح "الإعـــداد" أو "الاقتباس"، الذى لم يُقَدَّمْ له أىُّ تعريف واضح إلى الآن، فى تبريـــر أو إيـــضاح استراتيـــچـــيات معينة قد تتضمن قدرًا من الابتعاد عن النص المصدر.

ومنذ عدة أعوام قمت مع ديـــڤـــيد هيرســـت بترجمـــة مـــسرحية كتبهـــا پـــيرانديللو بعنوان (Trovarsi) وجعلنا عنوانها **امرأة تبحث عن ذاتها** لإذاعتها فى الـــ بى. بى. سى (باسنيت وهيرست، ١٩٨٧). وكانت بالمسرحية مشكلات كثيرة،

يتصل عدد كبير منها بما يسمى "النطاق اللغوى". وتدور أحداث المسرحية في العشرينيات، وتتناول قصة ممثلة تدعى دوناتا جنتسى، تحظى بنجاح هائل في عملها ولكنها لا تدرك طبيعة ذاتها إدراكًا واضحًا. وذات يوم أثناء زيارة إحدى صديقاتها، تقع في حب رجل يدعى "إيلى نيلسن" بعد قضاء ليلة في البحر أثناء عاصفة كاد يغرق الاثنان فيها. وتتبين دوناتا أنها تضمر حبًّا صادقًا لصاحبها "إيلى"، ولكنه يكره المسرح، وعندما يشاهدها أثناء تمثيلها وهى تكرر أمام الجمهور حركات الحب نفسها التى كان يتصور أنها مقصورة عليه، يطلب منها أن تختار أحد أمرين، إما الحياة معه أو حياتها على المسرح. وفى مونولوج قوى فى الفصل الأخير، تعيش دوناتا من جديد مشهدًا من مسرحية حققت لها نصرا هائلاً، وتدرك عندها المفارقة المرة فى كونها أقرب إلى حقيقة ذاتها أثناء التمثيل من صدقها مع ذاتها فى حياتها اليومية. وأثناء إلقاء هذا المونولوج يتحول المسرح من غرفة فى فندق إلى صالة مسرح، وهى حيلة مسرحية تبين تأثير تقنيات التمسرح التعبيرى فى مسرحيات پيرانديللو الأخيرة.

كانت المشكلة الرئيسية للمترجميْن مشكلة النطاق اللغوى: فجميع الشخصيات تنتمى إلى طبقة النبلاء الدنيا، وأحداث المسرحية تدور فى العشرينيات. كان من الصعب تجنب محاكاة اللغة الممثلة لتلك الفترة، من نمط لغة پ. ج. وودهاوس (أى الإنجليزية غير الصادقة فى العشرينيات، مع ضمان الإيحاء بتلك الفترة على نحو ما). وأمثال تلك الصعوبات جزء لا ينفصل من أى عملية ترجمة، وحاول كلانا حلها بأقصى ما نستطيع من جهد. ولكن المشاكل لم تكن مقصورة على قضايا الأسلوب والنطاق اللغوى، بل كان علينا أن نتغلب على قيود الإذاعة. كان پيرانديللو قد كتب مسرحيته للتقديم على المسرح، ولكن تقديمها للمرة الأولى بالإنجليزية كان فى الإذاعة. وحَلَلْنا ذلك بطرائق عديدة، فأضفنا الأسماء إلى الحوار حتى يعرف المستمع من الذى يتكلم ومن الذى يسمع، وأضفنا هنا وهناك

سطورًا لإيضاح الإشارات البصرية. فعندما تقابل دوناتا، مثلاً، "إيلى" للمرة الأولى مرتدية ملابس خضراء رمزية، أضفنا سطرًا يمتدحها "إيلى" فيه على اختيارها لهذا اللون. ولكن المشهد الأخير ظل يمثل العقبة الكئود، إذ تتحول غرفة الفندق إلى قاعة مسرح، ويزداد تأثير المشهد فى النظارة بسبب هذا التغيير البصرى.

وكان الحل الذى توصلنا إليه يتمثل فى إعادة تشكيل المشهد الختامى، بتحويل المؤثرات البصرية إلى مؤثرات لفظية. فعلى سبيل المثال جعلنا أجزاءً من المونولوج الختامى تتخلل حوارًا بين دوناتا، وبين إليزا، خالة إيلى، والكونت مولا، وجيفييرو، فى حين تواصل دوناتا فى المونولوج إعادة العيش فى دورها. ونرى فى النص الإيطالى دوناتا وحدها أمام المرآة، وهى تردد كلمات دورها أثناء التخلص من المكياج، قائلة:

لا يستطيع أحد إبداء الرحمة للضعفاء. فاطرديها!

اطرديها من هنا!

(لنفسها كأنما لم ترض عن أسلوب إلقاء ذلك السطر)

اطرديها! ألا تدركين أنها المرأة التى جعلتنى بالغة القسوة؟ كيف تتصورين أنه كان يمكن أن يتردد فى اختيار واحدة منا؟ أنا واعية كل الوعى، يا سيدتى، بمكانتك الاجتماعية والأسلوب الذى...

(تخونها ذاكرتها)

لا! ماذا كان الكلام؟

(تراجع دورها الآن من دون أى تعبير فى صوتها)

والأسلوب الذى تتملقينه به. نعم. هذا هو الكلام.

وأما النسخة الإنجليزية فنقلت هذا الجزء إلى أوائل المشهد، ومزجت بين كلماته وبين كلمات الحوار على ألسنة الشخصيات الأخرى، فأصبح المشهد كما يلى:

دوناتا: لا يستطيع المرء إبداء رحمة للضعفاء. فاطرديها! اطرديها من هنا!

إليزا: عزيزتى دوناتا، ما الذى تتحدثين عنه؟ من التى تريدين طردها؟

دوناتا: **(تواصل النبرة نفسها)** اطرديها! ألا تدركين أنها المرأة التى جعلتنى بالغة القسوة؟ كيف تتصورين أنه كان يمكن أن يتردد فى اختيار واحدة منا؟

إليزا: دوناتا، دوناتا، ما الأمر؟ هل أنتِ على ما يرام؟

دوناتا: نعم يا إليزا. لم أكن على ما يرام فى يوم من الأيام أكثر من الآن.

إليزا: إذن من التى تريدين طردها؟

دوناتا: المرأة الأخرى. من تنافسنى، بطبيعة الحال. هل نسيت المسرحية فعلاً؟ هل نسيت ما أقوله فى الفصل الثالث، "اطرديها! لا يستطيع المرء أن يبدى أية رحمة للضعفاء"، لقد كانت هذه نقطة التحول فى حياتى، وبداية إحساسى الشخصى بالحرية.

وهكذا استطعنا من خلال القص واللصق لسطور من أجزاء مختلفة من المشهد الختامى تقديم لحظة التنوير إلى جمهور الإذاعة، أى لحظة التكشف التى

تكتشف الممثلة فيها حريتها (وفى الوقت نفسه سجنها إلى ما لا نهاية) من طريق إدراكها أنها قد كُتب عليها أن تعيش إلى الأبد ممثلة لا امرأة حقيقية. وكانت إليزا بمثابة المرآة لدوناتا، إذ انعكس فيها لجمهور السامعين ما كان يدور في ذهن دوناتا، وما كان جمهور المسرح يراه ممثلاً في الحركة الجسدية. ولكن غايتى من الاستشهاد بهذه الاستراتيچية هنا هى أننى أعارض بشدة إطلاق وصف "الإعداد" أو "الاقتباس" على ترجمتنا، وما يترتب على هذين الوصفين من الابتعاد عن النص المصدر ابتعادًا يزيد عن ابتعاد الترجمة. فالذى فعلناه لا يقتصر على أن أخذنا فى اعتبارنا قيود اللغتين، المصدر والمستهدفة، وسياقيهما، بل قيود الوسيط أيضًا، إذ يختلف الأداء الإذاعى عن الأداء المسرحى؛ لأن نسق نظامى العلامات يختلف اختلافًا جوهريًا. ومن ثم فقد كانت ترجمتنا ترجمة أخذت فى اعتبارها عددًا من العوامل النصية وغير النصية وسعت إلى حلول من خلال اللغة.

الدراما باعتبارها أدبًا

مما له مغزاه أن معيار "قابلية الأداء" لم يطبق التطبيق الشامل الذى يؤدى إلى اعتبار بعض الترجمات أقرب إلى إمكان أدائها من سواها، وإن كنا شهدنا التمييز أحيانًا بين الترجمات الموضوعة لجمهور القراء والترجمات الموضوعة بقصد أدائها على المسرح آخر الأمر. وهذا يؤدى إلى تمييز غريب، فليست جميع المسرحيات، كما يقول چيرى ڤيلتروسكى، مكتوبة من أجل العرض المسرحى وحده، والكثير من أنماط النصوص الأخرى يمكن تقديمها على المسرح، يقول ڤيلتروسكى:

> **أحيانًا ما نجد أن بعض أنماط الأدب الغنائية والقصصية تقوم بهذه الوظيفة وإن يكن ذلك على نطاق أضيق. ومن ثم فإن الذين يعلنون أن**

الخصيصة النوعية للدراما تكمن في علاقتها بالتمثيل مخطنون. فمثل هذا المعيار لا صلة له بالأمر على الإطلاق، بل إنه مفيد حتى باعتبـاره أداة عملية مناسبة لتطبيق مدخل أولي... فليس المسرح نوعًا أدبيًا آخر بـل فن آخر. وهو يستخدم اللغة باعتبارها إحدى مواده، في حين أن جميـع الأنواع الأدبية الأخرى، بما فيها الدراما، لا مادة لها سـوى اللغـة، وإن كان كل منها يتبع في تنظيمها طريقة مختلفة.

(ڤـيلتروسكي، ١٩٧٧).

ويميز ڤـيلتروسكي هنا بين الدراما والمسرح، قائلاً إن الدراما نوع أدبـي والنص الدرامي نص كُتب ليُقرأ في إطار أعراف ذلك النوع، ولكن العلاقة التـي تنشأ آخر الأمر بينه وبـين الأداء المـسرحي تظـل خـارج حـدوده النوعيـة. وڤـيلتروسكي يسوق حجة قاهرة على اعتبار الدراما أدبًا في المقام الأول، إذ تقول حجته إن الدراما قد تنشأ من رحم الشعر الغنائي أو القصصي وتتحول إلى شـكل هذا أو ذاك، كما هو الحال في الكثير من كتابات العصور الوسطى، ويشير إلى أن عددًا كبيرًا من المسرحيات لم يكتب من أجل الأداء المسرحي بل من أجل القـراءة فقط، ولنا أن ندرج في هذه الفئة مسرحية **الأسر الحاكمـة** التـي كتبهـا تومـاس هاردي، أو مسرحية مانفريد للشاعر بايرون. وتضيف حجته أيضًا أن النـصوص الدرامية كثيرًا ما تقرأ، قائلاً:

يقبل الجمهور على قراءة جميـع المـسرحيات، لا المـسرحيات الفكرية فقط، مثلما يقبل على قراءة الشعر والروايات، فليس أمام القارئ ممثلون أو خشبة المسرح، بل اللغة وحدها. وهو لا يتخيل فـي أحيـان كثيرة أن الشخوص شخصيات مـسرحية أو أن مكـان الحـدث ديكـور مسرحي. وحتى لو تخيل ذلك فسوف يظل التمييز بين الدراما والمـسرح

صحيحًا، لأن الشخصيات المسرحية وديكورات المسرح تصبح بلا دلالة مادية، وأما فى المسرح فإنها كيانات مادية زاخرة بالدلالات.

نظم العلامات والأداء

اشتهر عن تاديوز كوزان تعريفه لخمس فئات تعبيرية تشترك فى تكوين الأداء، وهى تتفق مع خمسة نظم سيميوطيقية (كوزان، ١٩٧٥). وأول هذه هو النص المنطوق، وقد يكون من ورائه نص مكتوب أو لا يكون. والثانى هو التعبير الجسدى، والثالث المظاهر الخارجية للممثل وحركاته وما إلى هذا بسبيل. والرابع هو مكان التمثيل، إلى جانب المعدات المسرحية والإضاءة وما إلى ذلك، والخامس هو الصوت غير المنطوق. ويحدد استنادًا إلى هذه الفئات الخمس ١٣ قسمًا فرعيًّا متميزًا، ولا تزال خريطة الأداء التى وضعها، وهى بنيوية أساسًا، على الرغم من تعديل الآخرين لها من وقت لآخر، أداة مفيدة لفهم العلاقات المتداخلة والمركّبة فيما بين نظم العلامات فى المسرح. فالنص المنطوق عنصر واحد وحسب، والنص المكتوب، إذا وُجد نص مكتوب، يقتصر وجوده على المستوى اللفظى فقط.

فإذا قبلنا أن النص المكتوب لا يمثل أهمية جوهرية للأداء بل يعتبر عنصرًا واحدًا وحسب فى عرض مسرحى يقدم فى المستقبل، فسوف يعنى هذا أن المترجم لا يحتاج إلى أن يشغل باله، شأنه فى ذلك شأن الكاتب، بكيفية تكامل النص المكتوب مع النظم الأخرى للعلامات. فهذه مهمة من مهام مُخرج المسرحية وممثليها، وتؤكد من جديد أن المسرح عملية تعاونية لا تقتصر على مشاركة نظم مختلفة للعلامات، بل يشارك فيها حشد من الأشخاص ذوى المهارات المختلفة.

وتقول حجة ڤيلتروسكى إن علينا أن ننظر إلى النص الدرامى باعتباره أدبًا، وهذه تبدو نقطة انطلاق مفيدة للمترجم. ففى حالة مسرحية پيرانديللو المشار إليها آنفًا، كان المترجمان يواجهان مهمة محددة وهى جعل المسرحية مناسبة

للإذاعة، وكان ذلك يقتضى أيضا حساب الوقت المخصص لإذاعتها وتعديل النص وفقًا لذلك. ولكن عمل المترجم يتطلب نقل نص مكتوب من لغة إلى أخرى، وكذلك النظر فى إمكان وجود نصوص حركية مشفرة، وإلا فإن الجانب الذى يسمى "قابلية الأداء" أو "قابلية نطق الألفاظ" لن يساعدنا على إحراز تقدم كبير.

قراءة نص مسرحى

نقول، بدايةً، إن مصطلح "المسرحية" يشير إلى نص قد يكون قد وُضِعَ بطرائقَ بالغةِ الاختلاف. ولنا أن نقول إن المسرحية تتكون أساسًا من حوار وإرشادات مسرحية، وفيما عدا ذلك يتعذر اتفاق الآراء. وفى بعض الحالات يكون النص الذى انتهى إلينا قد وُضِعَ أثناء التجارب المسرحية، وتغيَّر كثيرًا أثناء الأداء. ونمط النص الدرامى الذى ينشر بعد العرض المسرحى نص تعرض بصفة عامة للتعديل، وقد تكون الإرشادات المسرحية قد أُضيفتْ إليه، وبعد اتخاذ القرارات التى تحدد الأجزاء التى ستبقى فى النسخة المطبوعة. وهذا شأن عدد كبير من الصور المنشورة للعروض المسرحية البديلة الناجحة، وهو أيضًا ما حدث بالنسبة لنصوص شيكسبير، وهى التى وُضِعَتْ أصلاً للأداء وأثناء الأداء ثم كُتِبَتْ وعُدِّلَتْ فيما بعد.

وفى مقابل ذلك، قد يكون لدينا نص درامى كتب على شكل مسرحية، ولكنه لم يُقْصَدْ به العرضُ المسرحى على الإطلاق، أو قد يكون لدينا نص درامى يتضمن إرشادات مسرحية وصورًا للشخصيات تتسم بالتفصيل الشديد إلى الحد الذى يجعلها تقوم بوظيفة مزدوجة، إذ قد تكون موجهة للعرض المسرحى، ولكنها من ناحية أخرى موجهة إلى القراء، فالنصوص الدرامية الطبيعية، من برنارد شو إلى أرنولد ويسكر، قد وسَّعَتْ من نطاق السرد القصصى لمساعدة القراء على تحديد مواقعهم إزاء الحبكة والشخصيات. ولنا الحق كل الحق فى أن نتساءل عن

مقصد الوصف التفصيلي التالي في الفصل الأول من مسرحية پيرانديللو المشار إليها:

دخلت المركيزة پوفينو وحفيدتها نينا. والمركيزة امرأة هائلة الجسم ولكنها سيدة مجتمع، وأما حفيدتها فتشبه الغلام في ملامحها الحادة وحيويتها، ولها عينان تستطلعان ما حولها وأنف مستقيم يشم ويبحث في كل شيء. وتشعر نينا بالحزن والضيق بسبب قصرها، الذي يجعلها أقرب إلى الدمية، والذي يبدو من الأرجح أن يتحول إلى استدارة عود المرأة لا إلى أطراف الفتاة القوية. وهي تُعامل معاملة الأطفال، أو باعتبارها بلهاء إلى حد ما، وهو ما يضايقها دائمًا. وتتمنى نينا أن تصبح شابة تسير على "الموضة". وأما جدتها فإنها مضحكة أيضًا بسبب "الحِكَم" البالية التي تنطق بها، ولكنها ذات عقل متفتح ولا ترخي الزمام لحفيدتها قط. وكل من السيدتين تضع وشاحًا على كتفيها. والمركيزة تلبس قبعة، ونينا عارية الرأس. والعجوز متقطعة الأنفاس.

ويقول ڤيلتروسكي إن مثل هذه الإرشادات المسرحية – التي تمثل في الواقع هوامش المؤلف وتعليقاته – موجهة إلى القراء في المقام الأول، ولكنها تختفي في العرض المسرحي وتستبدل بها علامات أخرى. ومثل هذا النص نص أدبي أساسًا، ويشير إلى وجود المؤلف داخل المسرحية ويجعله ظاهرًا لعيون القراء.

وإلى جانب هذا توجد طرائق كثيرة بالغة الاختلاف لقراءة النص المسرحي، ولنا أن ننظر في الفئات العريضة التالية:

١– قراءة المسرحية باعتبارها أدبًا وحسب، دون علاقة بأي عرض مسرحي لها يتذكره القارئ، وكثيرًا ما تكون هذه الطريقة المتبعة في تدريس المسرحيات في المدارس والجامعات.

٢- قراءة ما بعد العرض المسرحى، إذ تكون ذكرى العرض المسرحى مشفرة فى القراءة الفردية.

٣- قراءة المخرج، التى قد تتضمن اتخاذ قرار عما إذا كانت المسرحية سوف تعرض أو لا تعرض. وفى هذه القراءة تحتل القيود والإمكانيات التى يقدمها النص موقع الصدارة فى تفسير المخرج له.

٤- قراءة الممثل، وهى التى تركز على دور معين، وربما إلى حد محو أدوار أخرى. فإذا نظرنا إلى نسخ التمثيل التى يضع الممثلون خطوطاً فيها فسوف نجد إبرازًا للدور المفرد واعتبار الأدوار الأخرى ثانوية أو مساعدة وحسب.

٥- قراءة مهندس الديكور، وهى التي تتضمن تصور الأبعاد المكانية والمادية التى قد يتيحها النص.

٦- ولنا أن نضيف إلى هذه قراءة الدراماتورج أو أى فرد أو مجموعة مشتركة فى عملية إخراج النص.

٧- قراءة التجارب المسرحية، وهى التى تتلو القراءات المبدئية وتتضمن عنصرًا أدائيًا مسموعًا من خلال العلامات غير اللغوية مثل النغمة والتركيز وحدة الصوت ونطاق الدلالة وما إلى ذلك بسبيل.

وهكذا نواجه "التعددية" فى قراءة نص تمثيلى بهدف تقديمه على المسرح، وهى تعددية تتفق مع فكرة التعددية فى أداء ذلك النص، كما يجب التمييز أيضًا بين هذه القراءات وبين قراءات الأفراد الخاصة غير الموجهة لتقديم النص على المسرح.

وقد ترتبط قراءة المترجم بأية قراءة من القراءات المبينة أعلاه، ولكنها سوف تختلف حتما؛ لأن مهمة المترجم الأولى تحويل النص إلى نظام لغوى آخر. ولكن على المترجم أن يأخذ فى اعتباره الظروف التى صاحبت وضع النص

أصلاً. ففى حالة بيرانديللو على سبيل المثال نجد كاتبًا يبنى مسرحياته عمدًا من أجل القراءة الخاصة والأداء المسرحى أيضًا، ويطلب اتباع تعليماته بدقة متناهية، وأما فى حالة شيكسبير فلدينا ظاهرة وجود مجموعة من النصوص التى لم تصبح "معتمدة" إلا بفضل عمل المحررين والنقاد، ما دام ابتكارها أصلاً كان مشروعًا تعاونيًا يقوم على الارتجال. والأسلوب الذى يجرى به توزيع الأدوار على العمال فى مسرحية **حلم ليلة صيف**، أو على الممثلين فى **هاملت**، يقدم لنا بيانًا عمليًا عن أسلوب تعامل ممثلى عصر النهضة الإنجليزية مع الكلمة المطبوعة، وسوف يتضح لنا فورًا وجوه الشبه بين المنهج المذكور وبين السيناريو الخاص بالكوميديا ديللارتى، فلم يكن من المفترض فى أى من هاتين الحالتين قراءة النص المكتوب.

ويمكننا أن نرى الطابع التعاونى للدراما الأولى فى افتقارها إلى الاتساق، فالدراما الطبيعية ترى أن الاتساق فى الحبكة ورسم الشخصيات أمر مهم، وفكرة المسرحية السائدة اليوم تميل إلى قبول هذا الافتراض. ومع ذلك فإذا نظرنا إلى شيكسبير باعتباره مثالاً، وهو الذى يرى الكثير أنه مُصَوِّر فائق للشخصية، فسوف نجد أن الاتساق غير مهم، والقراءة بغرض الترجمة هى التى تبين ذلك خير بيان. فلنأخذ مسرحية **ريتشارد الثانى** مثالاً، فهى من مسرحيات شيكسبير التاريخية، التى تصور سقوط ريتشارد وصعود بولينبروك، فى إطار استكشاف قضايا الحكم الصالح والطالح، والتساؤل عن العلاقة بين الأخلاق الفردية ومصلحة الدولة، من منظورات مختلفة. والصور الشعرية فى المسرحية رمزية إلى حد بعيد، فهى صور للصعود والهبوط، ودوران عجلة الحظ، كما تشتبك هذه الصور مع الصور التى تبين التضاد بين الحديقة المنسقة والحديقة المهملة، أى بين الطبيعة الوحشية والطبيعة التى يروضها الإنسان. وبناء المسرحية يدور حول سلسلة من المشاهد التى تشبه الاحتفالات، وتتضمن قدرًا كبيرًا من الأحاديث غير المباشرة، ما دام ريتشارد يُقَدَّمُ إلى الجمهور دائمًا من خلال آراء شخوص مختلفة، بعضهم يناصره وبعضهم يعاديه بشدة.

وقد تعرضت شخصية ريتشارد لمناظرات كثيرة من جانب النقاد والممثلين، ففي الجزء الأول من المسرحية نراه يتأرجح عاجزا عن اتخاذ قرارات عاقلة وإثبات جدارته بعرش الملك، ولكن عندما يتقدم الحدث وتبدأ قوى التغيير في زحزحته عن كرسي السلطة إذا بقدرته على التعبير عن محنته تزداد باطراد، حتى لقد رأى فيه البعض شخصا يشبه المسيح في ما يصيبه من آلام آخر الأمر. ومهما يكن الأسلوب الذي يختاره الممثلون لتجسيد شخصية ريتشارد، فإن رسم الشخصية هنا، مثل رسم شخصيات معظم مسرحيات شيكسبير، يجري على مستوى اللغة لا على مستوى الحدث. وهكذا فإننا إذا طبقنا المعايير الطبيعية وجدنا أن شخصية ريتشارد غير متسقة في هذه المسرحية، ما دام يبدأ ضعيفا ثم يتحول إلى بطل مأسوي، وأما إذا طبقنا معايير عصر النهضة، ورأينا أن الشخصية تتطور من خلال اللغة، فسوف نجد أن وجود حالات عدم الاتساق لها ما يبررها كل التبرير. وها هو ذا ريتشارد، في الفصل الأول، المشهد الثالث، يقرر بناء على نزوة طارئة أن ينفي بولينبروك، وهو القرار الذي ينذر بسقوط ريتشارد:

Draw near,

And list what with our Council we have done.

For that our kingdom''s earth should not be soiled

With that dear blood which it hath fostered,

And for our eyes do hate the dire aspect

Of civil wounds ploughed up with neighbour''s sword,

And for we think the eagle-winged pride

Of sky-aspiring and ambitious thoughts

With rival-hating envy set on you

To wake our peace, which in our country''s cradle

Draws the sweet infant breath of gentle sleep,

Which so roused up with boisterous untuned drums,

With harsh resounding trumpet''s dreadful bray

And grating shock of wrathful iron arms,

Might from our quiet confines fright fair peace,

And make us wade even in our kindred''s blood,

Therefore we banish you our territories.

(I., 3., 123-39)

اقتربا واستمعا إلى قرارنا وقرار المجلس:

لا نريد تدنيس أرض مملكتنا

بالدم الغالى الذى ترعرع فيها ونما!

كما تكره عيوننا رؤية ذلك المشهد الفظيع –

مشهد اقتتال الأهل والجيران بالسيوف

إذ نعتقد أن كبرياءهما تحلق بأجنحة العُقاب

يدفعها الطموح لمراقى السماء،

وتحفزها مشاعر الحسد والحقد والبغضاء

مما سوف يعكر صفو السلم
حيث يرقد هانئًا فى بلادنا،
رقاد الطفل الوادع البرىء فى مهده!
لسوف تفزعه أصوات الطبول الناشزة،
وجلبة الأبواق المدوية، كأنها النهيق المنكر المخيف،
وصليل الأسلحة الحديدية المصطكة الصاخبة،
فيهب السِّلْم الجميل مذعورًا ويفر من بلادنا المطمئنة
بل ونخوض عندها فى دماء أهلنا وعشيرتنا!
لذلك فنحن نحكم عليكما بالنفى من أراضينا

(١/٣/١٢٣-١٣٩ من الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٨)

إن أبنية العبارات الإنجليزية مضطربة، وإيقاعاتها غير متجانسة، إذ تبدأ أربعة أسطر فيه بحرف العطف (**And**) وتبدأ سبعة أسطر أخرى بحروف الجر، وهو عامل يضعف البناء. وأبنية العبارات يتجلى فيها تردد ريتشارد وعجزه عن الحسم، فلما وجد أنه لا يستطيع الوصول إلى قرار منصف حاسم، إذا به يختار أسوأ اختيار ممكن، فيأمر بإيقاف المباراة ونفى المتصارعين، وهكذا فإن التردد البادى فى اللغة مرآة تعكس التردد وعدم تماسك أفكار المتحدث.

فإذا قارنّا هذا المشهد بمشهد آخر، وهو المشهد الأول من الفصل الخامس، وجدنا الفرق واضحًا جليًا. فلقد خُلِعَ ريتشارد عن العرش وأُدخل السجن، حيث يُقتل فيما بعد، وصدر الأمر بإعادة زوجته إلى فرنسا، وهكذا يتبادل الاثنان، فى مشهد مؤثر، كلمات الوداع بينهما ، تحت أعين نورثمبرلاند الذى تخلى عن ريتشارد وانضم إلى بولنبروك:

King Richard : Northumberland, thou ladder wherewithal
The mounting Bolingbroke ascends my throne,
The time shall not be many hours of age
More than it is, ere foul sin gathering head
Shall break into corruption. Thou shalt think,
Though he divide the realm and give thee half,
It is too little, helping him to all:
And he shall think that thou, which know"st the way
To plant unrightful kings, wilt know again,
Being ne"er so little urg"d, another way
To pluck him headlong from the usurped throne.
The love of wicked friends converts to fear;
That fear to hate, and hate turns one or both
To worthy danger and deserved death.

Northumberland : My guilt be on my head, and there an end.
Take leave and part; for you must part forthwith.

King Richard : Doubly divorc"d! Bad men, ye violate
A twofold marriage; twixt my crown and me,

And then, betwixt me and my married wife.
Let me unkiss the oath "twixt thee and me;
And yet, not so, for with a kiss "twas made.
Part us, Northumberland: I towards the north,
Where shivering cold and sickness pines the clime:
My wife to France; from whence, set forth in pomp,
She came adorned hither like sweet May,
Sent back like Hallowmass or short"st of day.

Queen : And must we be divided? Must we part?

King Richard : Ay, hand from hand, my love, and heart from heart.

Queen : Banish us both, and send the king with me.

Northumberland : That were some love but little policy.

Queen : Then whither he goes, thither let me go.

King Richard : So two, together weeping, make one woe.
Weep thou for me in France, I for thee there;
Better far off than near, be ne"er the near.
Go, count thy way with sighs, I mine with groans.

Queen : So longest way shall have the longest moans.

King Richard : Twice for one step I'll groan, the way being short,
And piece the way out with a heavy heart.
Come, come, in wooing sorrow let's be brief,
Since, wedding it, there is such length in grief.
One kiss shall stop our mouths, and dumbly part;
Thus give I mine, and thus take I thy heart.

Queen : Give me mine own again. 'twere no good part
To take on me to keep and kill thy heart.
So, now I have mine own again, be gone,
That I may strive to kill it with a groan.

King Richard : We make woe wanton with this fond delay:
Once more, adieu; the rest let sorrow say.

(II. 55-102)

ريتـــــــــــــــــشارد : نورثمبرلند! أنت السّلّم الذى يستعين به
بولينبروك فى الصعود إلى عرشى! لن تنقضى
ساعات معدودة حتى يجتمع صديدُ الخطيئة
فى رأس الدُمّل
ثم ينفجر وتبدأ قُرحة الفساد!
فإذا قسم المملكة نصفين بينكما

رأيتَ أنه أقل مما ينبغي لك، بعد أن ساعدتَه

على الظُفر بها كلها! أما هو، فسوف يرى

أنك تعرف السبل الكفيلة بغرس الملوك غير الشرعيين،

وأنك إذا تعرضت لأدنى استفزاز

فلن تعدم الوسيلة لإقصائه وخلعه

عن العرش الذي اغتصبه اغتصابا!

إن حب الخبثاء يتحول إلى خوف،

ثم يتحول الخوف إلى كراهية،

والكراهية تحيل أحد الخبيثين أو كلاهما إلى خطر

له ما يبرره، ويفضي إلى ما يستحقه من هلاك!

نورثمبرلانـــــــد : إنى أتحمل تبعة ذنبى فكفى! ودِّع الجميع الآن

إذ لابد من رحيلك فوراً.

ريتشـــــــــارد : هذا طلاق مضاعف إذن! أيها الأشرار!

لقد انتهكتم حرمة زواجى من تاجى

وحرمة زواجى من زوجتى!

أريد أن أُحِلَّكِ بقبلة من العهد المعقود بيننا

ولكن ذلك لا يكون! إذ عقدناه بقبلة!

فرّقْتَ بيننا يا نورثمبرلاند! أرسلتنى إلى الشمال

حيث يعانى الجو من الزمهرير وأمراضه

وأرسلت زوجتى إلى فرنسا، بعد أن قَدِمَتْ منها

فى أبهى حلة وأكمل زينة مثل الربيع البديع!

وها هى ذى تعود مثل عيد الخريف، أقصر أيام العام.

الملكـــــــــــــة : ألا بد أن نفترق؟ ألا بد أن ننفصل؟

ريتـــــــــــــشارد : ستفترق الأيادى يا حبيبتى وتنفصل القلوب!

الملكـــــــــــــة : لماذا لا نذهب للمنفى معًا – فيأتى الملك معى؟

نورثمبرلانــــــــد : قد يظهر ذلك بعض الحب

لكنه يفتقر إلى كياسة السياسى!

الملكـــــــــــــة : إذن دعنى أذهب معه حيث يذهب!

ريتـــــــــــــشارد : حتى يتضافر بكائى وبكاؤك فى جديلة حزن واحدة!

لا! ابكينى أنت فى فرنسا، وسأبكيك هنا

فالبعاد خير لنا من القرب دون التلاقى

أما طول طريقك فيقاسُ بالآهات

وسأعرف طول طريقى من عدد الأنّات!

الملكـــــــــــــة : وكلما طال الطريق ازداد عدد الأنات!

ريتـــــــــــــشارد : ولكن طريقى قصير،

ولذلك سأتأوه مرتين فى كل خطوة

وأُطيل الطريق بقلبى المثقل بالهمَ

هيا بنا! نحن نخطب ود الحزن والإيجاز واجب

فلسوف نعيش طويلاً معه بعد زفافنا إليه!

يجب أن نغلق شفاهنا بقبلة واحدة ثم نفترق صامتين

بهذه أعطيك قلبى وآخذ قلبك!

[يقبلها]

الملكـــــــــــــــة : أعد إلىّ قلبى بقبلة ثانية! ليس من الخير

أن تحرمنى قلبى وأن تقتل قلبك!

أما الآن بعد استرداده منك، فلكَ أن ترحل

حتى أحاول أن أقتله بأنّاتى!

ريتـــــــــــــشارد : إننا نتيح للحزن أن يلهو ويعربد بهذا التأخير الأحمق

فلنقل الوداع من جديد، وليكمل الأسى روايتنا!

(المرجع نفسه، السطور ٥٥-١٠٢)

هذا المشهد "القوى" البالغ الإثارة يرسم صورة لريتشارد تختلف اختلافًا كاملاً عن صورة الأبله المتردد فى الفصل الأول. فهو يستطيع التحكم فى اللغة، حتى أثناء كفاحه للتحكم فى مشاعره الشخصية. وهو يعبر تعبيرا مضغوطا عن نبوءته بسقوط نورثمبرلاند آخر الأمر، كما إن الحوار بين الزوج وزوجته فى

سطور مستقلة يؤدى من خلال سلسلة من التلاعب اللفظى إلى النبرة الغنائية التى تميز فراقهما النهائى.

والشاعر يبنى كلا من هذين المشهدين من خلال اللغة، وهى المادة الأولية للمترجم . فعلى المترجم عندما يحاول أن يترجم مسرحية كهذه ألا يقلق بشأن "البعد الأدائى" أو يحاول أن يكتب كلمات يسهل "نطقها" أو "أداؤها"، بل أن ينظر إلى كل مشهد من أمثال هذه المشاهد على حدة، أى باعتبارها وحدات منفصلة، بكل ما فيها من تناقضات فى رسم الشخصيات ومن "عسر" الإيقاعات. وأما ما يحدث بعد ذلك لهذه المشاهد، أى لهذا النص المترجم عند تقديمه للعرض المسرحى، فيتضمن "دينامية" مختلفة ومجموعة مختلفة من الأولويات. أى إن مهمة المترجم تنحصر فى تقديم تناقضات النص وترك حلها لشخص آخر، وليس من مسؤولية المترجم أن يبحث عن المبانى العميقة ويحاول أن يجعل النص "قابلاً للأداء".

عدم عالمية النص الباطن

تشير فيكى أووى فى حديثها عن المسرح الصينى إلى أن الكثير من المسارح غير الغربية لا تتسم بأعراف البحث عن أنساق نصوص باطنة داخل النص التمثيلى (أووى ١٩٨٠)، قائلة إن المسرح الصينى قد ورث لغة درامية مفيدة فى التواصل المباشر الوصفى، لأن أعراف النص الباطن لا وجود لها على الإطلاق. وتستند هذه الباحثة إلى ترجمة للمسرحية التى كتبها يوجين أونيل بعنوان **رحلة نهار طويل حتى الليل** إلى اللغة الكانتونية فى إقامة الحجة على أن الاستراتيجية الوحيدة المتاحة للمترجم – بسبب الاختلاف الكامل بين أعراف الأداء فى الثقافة المصدر والثقافة المستهدفة – هى الحفاظ على "غرابة" عمل أونيل أو "طابعه الأجنبى"، بحيث تمثل الترجمة اكتشافا للمترجم وقرائه على حد سواء.

وتؤكد أووى البعد التفسيرى لعملية الترجمة هنا، وهو أمر يكتسب أهمية خاصة عندما نبحث فى نقل النصوص التمثيلية عبر الثقافات، فى الحالات التى تختلف فيها التقاليد المسرحية اختلافا كاملا عن بعضها البعض. وأصحاب النظريات الذين يناقشون قضايا "القابلية للأداء" أو "قابلية النطق"، أو النص الباطن للحركة يناقشون فى كل الأحوال تقاليد المسرح الأوروبى وأعرافه. وما إن نبتعد عن أوروبا حتى تختلف الصورة تماما.

فالواقع، أولاً، أن الحركة مرتبطة بالثقافة وغير عالمية. وقد بيّن يوچينيو باربا، من خلال المدرسة الدولية لأنثروپولوچيا المسرح، وجود أنساق متكررة للحركة الجسدية فى المسارح فى شتى أرجاء العالم، وبعض الظواهر مثل مسألة الوزن والتوازن فى ما يمثل الكوميديا والتراچيديا. ولكن المسارح قد تطورت وفقًا لأعراف بالغة الاختلاف، وأفق توقع الجماهير يختلف اختلافا جذريًا أيضا. فالجماهير تتوقع، فى التيار الرئيسى للمسرح البريطانى اليوم، أن يستغرق عرض المسرحية نحو ساعتين ونصف ساعة، إلى جانب استراحة من نصف ساعة أخرى، بحيث يكون الوقت الكلى للعرض ثلاث ساعات. ومن ثم فالمخرجون يحذفون من النصوص المسرحية ما يجعلها تتفق وهذه المدة الزمنية، أو يطوعون هذه النصوص تحقيقًا لذلك. ولكننا لا نجد مثل هذه التوقعات لدى الجماهير الألمانية، وكذلك وإلى حد أبعد، لدى الجماهير الصينية. ومن المحتوم أن يكون لهذا الاختلاف الزمنى تأثير فى استراتيچيات الترجمة.

وقد أدى الاعتراف بالأعراف المسرحية من خارج أوروبا إلى التأثير فى تطور المسرح المتعدد الثقافات، وهو المسرح الذى يتعمد رفض التطويع الثقافى للنصوص حتى تتفق مع النظام المستهدف. ويشرح چان-كلود كاريير فى تصديره لترجمته للمسرحية الهندية ماهابهاراتا، كيف رفض ما يسميه عملية "تطبيع" اللغة، أى إضفاء الطابع الأوروبى عمدا على اللغة، فاختار عدم ترجمة

كلمات معينة مثل ذارما ومثل كشيرتراڤــا، لأنه كان يدرك عجز اللغة المستهدفة عن نقل أفكار معينة (كاريير، ١٩٨٥). ولنا أن نضيف أيضا أن قراره بالامتناع عن التطويع الثقافى له بُعد أيديولوچــى، ما دام يفترض أن المعــايير الأوروبيــة ليست عالمية. ولكنه يحذر أيضا من خطر صوغ لغة خاصة لجمهور أقليــة مــن المتخصصين فى المسرح الذين يريدون الحفاظ على "ابتعاد" المســرح "الغريــب". ففى المسرح المتعدد الثقافات تشتبك الاختلافات فى اللغة وفــى التوقعــات وفــى أساليب الأداء وأعرافه لتنشئ عملاً كليًّا جديدا، حيث يشترك الجمهور عمليًّــا فــى حل الشفرات، ودائمًا ما يُحْرَمْ من بلوغ الفهم الكامل، ودور المترجم هنا أن يــشغل المساحة الفاصلة بين الثقافات وأن يعمل على تيسير صورة ما من صور الاتصال بين الأعراف المسرحية.

وقد تحدث پــاتريس پــاڤــيس عن "مفترق طرق" الثقافات، حيــث تلتقــى التقاليد المسرحية وتمتزج، وهذه صورة شعرية مفيدة، ما دامت توحى بعملية تبادل فى التلاقى ما بين النظم الثقافية (پــاڤــيس، ١٩٩٢). ومما له دلالتــه أن صــورة "مفترق الطرق"، مثل صورة التيه، توحى بتعدد الإمكانيات وترفض أى فكرة عــن الانغلاق.

النتائــج

سواء كنا داخل التيه أو وقفنا عند مفترق الطرق، فلنا أن نقدم تقييمًا للحالــة الراهنة ونتأمل سبل التقدم. أعتقد أولاً وأساسًا أن علينا أن نتخلى عن الخلط القــديم الذى يقول بتعدد أدوار المترجم، فمن المحال أن يطمح المترجم إلى أداء كل شــىء وحده. ومن الناحية المثالية يمكن أن يتعاون المترجم مع أعــضاء الفريــق الــذين سيتولون تقديم النص التمثيلى على خشبة المسرح، فإذا استحال تحقيق هــذا المثــل

الأعلى، لم يكن من المتوقع أن يضع المترجم نصًا يفترض ملاءمته للإخـــراج. أو أن يحدس ما يمكن للممثلين أن يريدوا فعله بالترجمة عندما يبدؤون العمل بها.

حان وقت كف المترجمين عن تصيد المباني العميقة والنـــصوص الباطنـــة المشفرة. ولقد كان النص الباطن الحركى من المداخل المنهجية المهمة للكثير مـــن الممثلين فى الغرب، ولكنه من المهم لنا أن ندرك الرابطة الـــضمنية بينـــه وبـــين مسرح الواقعية النفسية. ولا نفع لهذا المفهوم فى مسرح ما بعد الحداثية أو المسرح غير الأوروبى أو أى شكل من أشكال المسرح الذى لا يقوم على الواقعية النفسية، إذ ينتمى إلى لحظة زمنية محددة ومفهوم خاص للأداء، ولا يمكن تطبيقه من جانب واحد باعتباره استراتيـــجـــية لمترجمى المسرح.

أضف إلى ذلك ضرورة الاعتراف بحقيقة مفادها أن طريقة التعبير الجسدى ليست عالمية وتتفاوت من ثقافة إلى ثقافة، فالحركة ولغة الجسد يختلـــف تمثيلهمـــا وفهمهما وإعادة تقديمهما فى السياقات المختلفة والأوقات المختلفة، وفقـــا لتفـــاوت الأعراف، وتفاوت الأطر التاريخية وتوقعات الجماهير المختلفة.

وأما ما يبقى من عمل المترجم فهو الاشتباك بصفة خاصـــة مـــع علامـــات النص، أى أن يشتبك مع الوحدات الدّالة، مع إيقاعات الكـــلام، ولحظـــات التوقـــف ولحظات الصمت، والتحولات فى النغمة أو فى الإطار الدلالى، ومـــشكلات أنـــساق النبر، أى باختصار مع الجوانب اللغوية وغير اللغوية للنص المكتوب والتـــى يمكـــن فك شفرتها وإعادة تشفيرها. وقد يجد بعض المترجمين فائدة فى قـــراءة ترجمـــاتهم بصوت مرتفع، ولكن ذلك ليس أداءً مسرحيًا، وكثيرًا ما يعمد مترجمو النثر والـــشعر إلى قراءة عملهم لأنفسهم بصوت عالٍ، باعتبار ذلك محاولة من محاولات الاســـتماع إلى تدفق لغتهم. لكننا نحتاج أن نعود لتطوير المذهب التـــى اقترحـــه فـــيلتروسكى الخاص باعتبار النص الدرامى أدبًا. وعلينا أن نفحص بالمزيد من الدقـــة ضـــروب التنوع فى الأنساق الدّالة ما بين النصوص المصدرية والنصوص المـــستهدفة. مثـــل

الدور الذى تلعبه أنساق النبر فى الإلقاء أو يلعبه الصمت، وعلينا أن ننظر نظرة أكثر شمولاً إلى طبيعة النص الحوارى، وهو الذى قد يقال، كما بينت رينا بن - شهار، إنه يشكل لغة فرعية متميزة فى ذاتها (بن - شهار، ١٩٩٤).

ومن حيث دراسات الترجمة نرى أن الترجمة المسرحية كانت دائمًا من الأقارب الفقراء، ولقد حاولت أن أبين أن ذلك يرجع، فى جانب منه، إلى المهمة المستحيلة التى يُكلَّفُ مترجم المسرح بالقيام بها، ولكنه من الصحيح أيضا أننا لا نكاد نحيط بمعرفة تذكر (وهو أمر محزن) عن "النَّسب" الذى تنحدر منه الترجمة المسرحية، بالمقارنة بتاريخ الأنماط الأخرى للترجمة، وهذه حال لابد من تصحيحها، وهكذا فإن على المتخصصين فى الترجمة أن يزيدوا من تعاونهم الوثيق مع مؤرخى المسرح، وأمامنا إمكانات هائلة لإجراء المزيد من البحوث فى هذا المجال الذى يعانى من التجاهل.

الفصل السابع

التطويع الثقافى لبرتولت بريخت

أندريه ليفيــــڤـــير

تختلف ترجمة أعمال الكُتّاب عندما تعتبر "شوامخ"، أى عندما يُعترف بأنهـا "رأس مال ثقافى"، عن ترجمتها فى غير تلك الحالة. والكُتّابُ يـصبحون شـوامخ وتصبح أعمالهم رأس مال ثقافى لا استنادًا إلى مزايا تلـك الأعمـال فـى ذاتهـا وحسب، بل أيضا بسبب إعادة كتابتها. والفصل الحالى يتناول ثلاثة أنماط مختلفـة من إعادة كتابة مسرحية **الأم شـجاعة** لبرتولت بريخت إلـى الإنجليزيـة، وهـى ترجماتها، والنقد المكتوب عنها، والإشارات الواردة إليها فى المراجع. وأرجـو أن أبين أن الأنماط الثلاثة لإعادة الكتابة يمكن النظر إليها فى إطار عملها المـشترك، استكمالاً لبعضها البعض، وتناقضا مع بعضها البعض، فى جهودها إمـا للتطويـع الثقافى لبريخت ومحاولة اعتباره كاتبا معتمدًا بالإنجليزية، إلى الحد الـذى يمنحـه مكانا بين الكتاب البريطانيين والأمريكيين، ومن بينهم "كيـبلنج، وسويفت، وجاى، وأپـتون سنكلير، وچـاك لندن، وديكنز" (إسلين، ١٩٥٩)، وإمـا للحيلولـة دون التطويع الثقافى والقول بأنه لا حاجة لمنحه ركنًا فى مبنى الأدب الإنجليزى المعتمد على الإطلاق. وأرجو أن آتى بأمثلة توضيحية لمسألتين عامتين مهمتين، الأولى أن الأنماط الثلاثة لإعادة الكتابة المذكورة آنفا ترتبط بعلاقة حيوية فيما بينها، والثانية، أن من يعيدون الكتابة، وهم الذى كثيرا ما يعمل كل مـنهم لغايـة خاصـة بـه،

ينهضون بأهم دور في التطويع الثقافي، وفي إضفاء "الاعتماد" على الكتاب الذين يثيرون اهتمامهم، أو يحاولون ذلك على الأقل.

تُرجمت مسرحية **الأم شجاعة** للكاتب الألماني بريخت إلى الإنجليزية ثلاث مرات، ترجمها أولاً هـ. ر. هيز عام ١٩٤١، ثم إريك بنتلي عام ١٩٦٧ ثم رالف مانهايم في ١٩٧٢. ولنا أن نفترض مطمئنين أن بريخت كان كاتبًا مجهولاً نسبيًا في بريطانيا والولايات المتحدة عام ١٩٤١، حتى بعد أن كان قد أصبح كاتبًا مشهورًا ومثيرًا للخلاف في ألمانيا قبل عام ١٩٣٣، ولكن بلده الأصلي غدا أبعد ما يكون عن "اعتماده" بعد ذلك العام، بل إنه كان يحرق كتبه. وأما بريخت الذي تُرجم عام ١٩٦٧ فهو بريخت الذي ظفر بذيوع صيت دولي يفوق صيت شبابه في عام ١٩٤١، ولم يكن بأقل أسباب ذلك قيام فرقته "برلينر أنسامبل" [أي فرقة برلين الدائمة] بتقديم مسرحياته التي شاهدها كثير من أبناء المسرح في بريطانيا وأمريكا، إما في برلين أو في أثناء جولات الفرقة في البلدان الأوروبية والجزر البريطانية حيث حقق بريخت انطلاقه للشهرة بعد وفاته عندما قدمت فرقته في لندن مسرحية "**صعود أرتورو وي، الذي تمكن مقاومته**"، وعندها "بدأ النقاد البريطانيون يكيلون المديح لدقة العرض، وعاطفته المشبوبة، وطاقاته البهلوانية الجبارة، وامتيازه العام" (إسلين، ١٩٦٩ ص ٨٣). وأخيرًا نرى تقديم بريخت عام ١٩٧٢ باعتباره من الشوامخ، إذ نُشرت ترجمة مانهايم **للأم شجاعة** في المجلد الخامس من **مجموعة مسرحيات برتولت بريخت**، وهو المجلد الذي يتضمن أيضًا كتابات بريخت النظرية عن المسرح بصفة عامة، وعن الأم شجاعة بصفة خاصة، إلى جانب ترجمة تشارلز لوتون الخاصة لمسرحية **حياة جاليليو**. الترجمة التي اشترك فيها مانهايم مع ويليت لمسرحية الأم شجاعة، **وحياة جاليليو ومحاكمة لوكوللوس**.

وترجمة هيز تتضمن أخطاء فاحشة لا تُغتفر في ترجمة أي نص. فعندما تقول الأم شجاعة بالألمانية ما معناه "لدينا هنا كتاب قُدّاس كامل، من مدينة ألتوتنج،

وهو مفيد إن كنت تريد تخليل الخيار" يقول هيز فى ترجمته الإنجليزية "لدينا هنا دفتر حسابات الأستاذ من مدينة ألتونتج، وهو مفيد فى اقتحام مدينة جوركن" (بريخت ٢٦/ هيز ٥). وهكذا تحول كتاب الصلوات إلى دفتر الأستاذ [فى مسك الدفاتر]. ربما لأن كلمة جوركن الألمانية (**Gurken**) التى تعنى الخيار [وتقابلها فى الإنجليزية الحديثة **gherkins** التى تطلق على ثمار الصغير منها عندنا خصوصًا المخلل] قد تحولت عند هيز إلى مدينة خيالية تحمل الاسم نفسه وتعرضت للاقتحام. وقد يرجع السبب فى ذلك إلى سوء فهم كلمة (**schlagen**) الألمانية التى تعنى، إلى جانب التخليل، "يضرب" بالألمانية. ولو كان فى النص حقًا ما يعنى "حصار جوركن" لكان ذلك الحصار آخر معاملة تسجل فى دفتر الأستاذ، ومن ثم لن يصلح- بوضوح- كتاب صلوات فى هذا السياق! ولن أورد قائمة بالأخطاء الفاحشة عند هيز، باستثناء الخطأ الذى يشترك فيه مع بنتلى. فى هذه الحالة تقول الأم شجاعة بالألمانية ما معناه "لم يتسامح الملك قط إزاء أية محاولات لمقاومة التحرر"، ولكن هيز يجعلها تقول "لو لم يكن ثم أحد يحتاج إلى الطعام، لما وجد الملك مصدر لهو ولعب" (بريخت ٥٨/ هيز ٢٥) وتقول فى ترجمة بنتلى "لو لم يكن أحد يريد أن يتحرر، لما تمتع الملك باللهو واللعب" (بريخت ٥٨/ بنتلى ٢٥).

لم يكن هيز يجيد الألمانية الإجادة اللازمة، وخصوصًا التمكن من الاستعمالات الدارجة والعناصر الخاصة باللهجات المحلية التى يستخدمها بريخت فى **الأم شجاعة**. وكانت معرفة بنتلى بالألمانية أفضل قطعًا، وإن كان يخطئ أحيانًا أخطاءً عارضة. ولكن الإحاطة باللغة الألمانية فى الحالين ليست بذات أهمية. فلم تنشر مسرحية **الأم شجاعة** عام ١٩٤١ على شكل كتاب، ولكنها نشرت فى المختارات من الأدب الطليعى التى كانت تحمل عنوان "اتجاهات جديدة"، وتصدر مرتين فى العام. ولما كانت المسرحية تجمع بين الطابع الطليعى ومعاداة النازية، فلم يكن من المحتمل أن تواجه عقبات كثيرة فى قبولها. وأما ترجمة **الأم شجاعة**

عام ١٩٦٧ فقد نشرت فى كتاب، باعتبارها من الجهود التى يبذلها بنتلى لإدراج مسرحيات بريخت فى قائمة المسرحيات التى تقدمها المسارح الأمريكية، وهى الجهود التى شكره الناس عليها آنذاك: "يرجع فضل اعتراف الجمهور العريض بالكاتب بريخت فى الولايات المتحدة، وإلى حد كبير، للناقد المسرحى إريك بنتلى الذى ترجم العديد من مسرحياته وكتب الكثير من الدراسات النقدية الرصينة التى تقدر الكاتب حق قدره" (كونيتس ص ١١٦ أ). ولم يكن يُسمح للتفاصيل بأن تقف عقبة فى طريق تحقيق الغاية الكبرى، فى الحالتين. ولكن هذه التفاصيل، فيما يتعلق بالأعمال الكاملة لبريخت التى ترجمها مانهايم وويليت، كانت تتفق مع الغاية الكبرى وتدعمها، وهى التى اختلفت كثيرًا فى تلك الآونة، إذ إن طبع الأعمال المذكورة كان يقصد إلى إتاحة نصوص بريخت بكل ما تتميز به فى إطار الثقافة المستقبلة لها. كان هيز يحاول التقريب إلى أقصى حد ممكن بين الثقافة المستقبلة والنص الذى سوف تستقبله، حتى على المستوى اللغوى، وهو مستوى أساسى. وينطبق ذلك بصفة خاصة على بنتلى فعلى سبيل المثال يترجم بنتلى العبارة الألمانية "جُبن فوق الخبز"، وهو المعنى الحرفى، إلى عبارة "جبن فوق شريحة خبز أسمر"، (بريخت ٣/ بنتلى ٢٣) وربما كان يفترض أن يتوقع الأمريكيون أن الألمان يأكلون الجبن مع ذلك الخبز الأسمر، ما دامت ألمانيا مصدر هذه العادة. وعلى غرار ذلك تتحول عبارة "فى فلاندرز الجميلة" إلى التعبير الأكثر شيوعًا آنذاك وهو "فى حقول فلاندرز" (بريخت ٢٢/ بنتلى ٥٢) بحيث يربط المترجم بين حرب السنوات الثلاثين بالحرب العالمية الأولى، وكذلك يفعل مع الكلمة الألمانية "كايزر" [امبراطور ألمانيا] إذ يستخدمها بصورتها الألمانية فى الترجمة كلها.

ويبدو أن المعركة فى سبيل بريخت قد اندلعت أساسًا فى الخمسينيات والنصف الأول من عقد الستينيات، وكانت "المعارك النقدية" قد بدأت تتركز فعلاً حول ثلاثة جوانب مهمة، وهى كما يقول ج. بوكانان-براون "ولاؤه للمذهب

الماركسى، وامتيازه الفنى، وأهمية مبادئه الأساسية لرسم اتجاه جديد تمامًا فى المسرح الحديث" (كاسيل، المجلد ٢، ص ٢٠٨ ب). وسوف أتناول الجانبين الأخيرين أولاً، والجانب المذهبى بعد ذلك.

نستطيع إقامة حجة مقنعة على أن جانبا على الأقل من جمهور المسرح فى إنجلترا تقبل فن بريخت، قبل أن يتقبله جانب من ذلك الجمهور فى أمريكا. وأما الاستقبال الحار لفرقة "برلينر أنسامبل" من جانب قسم كبير من الجمهور البريطانى فى عام ١٩٥٦ فلنا أن ننظر إليه أيضا فى إطار المناظرة الدائرة آنذاك حول ضرورة إنشاء مسرح قومى تدعمه الدولة فى إنجلترا أو عدم ضرورة ذلك. إذ إن معارضة إنشاء مسرح قومى "أصبح من الممكن أخيرا إخراس ألسنتها فعليا بالإشارة إلى فرقة برلينر أنسامبل، التى يرأسها فنان عظيم، وتتكون من الممثلين والممثلات الشباب النشطاء المعارضين للمؤسسة الاجتماعية، بمذهبهم التجريبى الكامل، وأفكارهم الجديدة الفياضة، وهى الفرقة التى تقدم لها الدولة دعما كاملاً" (إسلن، ١٩٦٩، ص ٧٥-٧٦).

ولما كان جانب من جوانب "هيئة العاملين" بالمسرح فى إنجلترا قد وجد فى بريخت وفى مسرحه ما يمكن أن يعود عليه بالنفع، فقد بسط رعايته على بريخت، وانطلق يناصر عمله ويدعو له، خصوصًا عندما "أصبح كينيث تاينان الناقد المسرحى لصحيفة الأوبزيرڤر فى عام ١٩٥٤، وسرعان ما جعل اسم بريخت علامته التجارية ومحك قيمه" (إسلن ١٩٦٩، ص ٧٦). ونهض إريك بنتلى بدور مماثل فى أمريكا، ولكنه كان مضطرًا إلى أن يسير بحذر فترة ما. كانت المختارات التى نشرها عام ١٩٥١ بعنوان المسرحية لا تتضمن أى عمل من أعمال بريخت، كما إنه يقول فى مقدمتها "إن النقاد الماركسيين يهتمون اهتمامًا أكبر مما ينبغى بالمضمون أو الموضوع" (بنتلى ١٩٥٦، ص ٦) ومن ناحية أخرى، كان الجزء الثالث من سلسلة مختارات بنتلى بعنوان "**من الريبرتوار الحديث**"، يقول إنه "مُهْدَى" إلى ذكرى برتولت بريخت".

ومن الطريف أن الجانب الذى يجتذب أنصار بريخت إلى قضيته هو نفسه الجانب الذى يثير أشد العداء تجاهه بين الذين يريدون أن يعملوا ضد تطويعه ثقافيًا، وذلك الجانب، بطبيعة الحال، هو نظريته الشخصية إلى حد بعيد عمًا ينبغى أن يكون عليه المسرح، أى "مبادئه الأساسية" الكثيرة، التى لا تتوقف عن الدوران حول ثيمات منوعة، تحاول أن تُعرِّف و/أو تشرحَ ما أصبح يُعْرَفُ بمصطلح "المسرح الملحمى".

وقد وُضِعَتْ عدةُ استراتيچيات للتصدى لمشكلة "المبادئ الأساسية" عند بريخت:

١- من الممكن إدراك جودة المسرحيات نفسها وتقدير قيمتها، ورفض أقواله عن المسرح دون مناقشة، مثل القول بأن "نظرية التغريب لا تزيد عن كونها هراء، إذ يدحضها الطابع المسرحى الصادق لجميع أعماله الفُضْلَى" (جوتفريد، ١٩٦٩، ص ٢٣٩). وعلى نفس المنوال يقال إن بريخت "لا يأبه للحدث الدرامى أو الحبكة الدرامية" (كاسيل، ٢، ص ٢٠٨) كما يقال إن كل مشهد فى مسرحياته "يذكرنا بحديث أو محاضرة لا بمسرحية" (كاسيل، المكان نفسه).

٢- من الممكن أن يعمد المرء إلى رفض مقولات بريخت عن المسرح لأسباب نفسية، أى باعتبارها نماذج لمحاولة لم تحقق نجاحًا كبيرًا فى إضفاء العقلانية على عوامل غير عقلانية فى جوهرها، وربما كانت قد دمرته لولا محاولته إضفاء تلك العقلانية، كقول كلورمان "لا آبه للنظرية، فأنا مقتنع أن بريخت يكتب بهذا الأسلوب، لا انطلاقًا من حساب محتوم قائم على ما يعتقد بأنه يمثل الأهداف الصحيحة للعصر الثورى الحالى، بل انطلاقًا مما يمليه عليه طبعه" (١٩٧٤، ص ١٥٢). ومن الممكن التمادى فى تطبيق هذه الاستراتيچية والقول

بأن طبع بريخت كان يتميز بالتناقض الشديد إلى الحد الذى جعله يأخذ بالنقيض التام لما يريد أن يقول حتى يستطيع أن يقولـــه، إذ يـــزعم إسلن أن بريخت "يستطيع أن يتخفى بقناع السخرية فيجارى النـــوازع "المثالية" بل الدينية التى لم تكن نفسه العقلانية اللامبالية تسمح لـــه بالإقرار بها" (١٩٥٩، ص ١٠٤ ب).

٣- من الممكن أن يحاول المرء أن يثبت (ومن المهـــم أن يـــنجح فـــى محاولته أن يثبت) أن أقوال بريخت عن المسرح لا تتميز حقًا بالجدة والثورية المفترضة، وذلك بأن يعيد المرء كتابتها فى إطار المفـــاهيم القديمة والتقليدية للمسرح، مثلما يفعل سكيلتون الذى يقول "إن هـــذه الأفكار تبدو أشد جدة على الورق مما تبدو عليه فوق خشبة المسرح، فهى بصفة عامة مبادئ الكوميديا التى يطبقها بريخت على مسرحيات ذات مضمون جاد" (١٩٥١، ص ٥ ب). أو من الممكـــن أن تعتـــرف بأن بريخت قد أنجز شيئًا ما، ولكن هذا الشىء لم يكن جديرًا بانجازه، مثلما يفعل پـــرايس-چـــونز قائلاً: "لم ينجح أحد بالفعل فـــى تـــدمير المسرحية المحبوكة نجاح بريخت فى ذلك، فى شتى أرجاء أوروبـــا. ولكن إنجازه المذكور يتسم بجانب سلبى كبير، إذ إن مـــسرحياته، إن شئنا الإيجاز، غير ممتعة" (١٩٦٣، ص ١٠٧ ب).

٤- وأخيرًا نرى استراتيـــچـــية قد تكتنفها أكبر الأخطار، وإن كان مـــن الممكن أيضًا أن تأتى بأعظم الثمار، فمن الممكن إقناع أهل المـــسرح والجمهور العريض أن المفاهيم القديمة للمسرح تستطيع فى الواقـــع استيعاب أقوال بريخت، وبأنه يوجد مكان يتسع لها فى أحـــد منـــازل المسرح الكثيرة، وبأن السماح بدخولها أحد تلك المنازل لن يؤدى إلى هدم المبنى كله، كما يقول بروكيت: "يفـــسر بعـــض النقـــاد مفهـــوم

التغريب قائلين إن على الجمهور أن يحافظ على الابتعاد العاطفى طول الوقت، ولكن بريخت يتلاعب بالبعد أو الانفصال الجمالى حتى يتيح للجمهور أن يشارك شعوريًا فى المسرحية ثم إذا بالمؤلف قد هدم ذلك التجاوب حتى يستطيع الجمهور أن يصدر حكمًا نقديًا على ما شعر به" (١٩٧١، ص ٢١٦)، وهذه مقولة بارعة حقًا، إذ تسمح لك أن تحتفظ بموقفك الأرسطى وبأن تدمره فى الوقت نفسه من وجهة نظر بريختية. وربما كان أقصى نجاح ممكن من خلال هذه الاتفاقية قد حققه إريك بنتلى، إذ يطلق على "المسرح الملحمى" اسمًا جديدًا أكثر منه إيحاءً بالمصطلح التقنى ألا وهو "مسرح الواقعية السردية" ويواصل كلامه قائلاً إن هذا المسرح "يشترك مع المسرح العظيم فى الماضى السحيق فى خصائص تزيد عما يشترك فيه مع مسرح اليوم والأمس" (١٩٤٦، ص ١٠٠ ب) وهو ما يعنى أن مفهوم المسرح الذى يناصره من ينتقصون من قدر بريخت ليس فى حقيقته إلا انحرافًا، فى حين أن بريخت يعود إلى معايير المسرح التقليدى.

وتعود الاستراتيجيات الأربع إلى الظهور فى نقد الأم شجاعة وتفسيراتها، كمسرحية تختلف عن بريخت كاتبها. والمثال على الاستراتيجية الأولى النقد الذى نشرته مجلة ڤارايتى لعرض المسرحية عام ١٩٦٣ فى برودواى، بنيويورك، إذ يقول "إنها مسرحية ساذجة الوضوح تقوم على البرود العاطفى، وتدرك ما بها من الرتابة والملل" (مقتطف فى شيبس ١٩٧٧، ص ٢٦٥) ومن الممكن أن نقول، على مستوى أدق عمليًا، إن المسرحية لم تنجح وحسب لأن صورة الحرب التى يرسمها بريخت فيها تختلف عن صورة الحرب فى عينى ذلك الناقد، مثلما يفعل كوريجان قائلاً "الحرب تكسبنا المال فعلاً، وهو ما نحبه، والحرب تخلق الشجاعة فعلاً، ونحن نعجب بها، والحرب تدعم فعلاً

مؤسسات المجتمع الثابتة، ونحن نريد الحفاظ عليها، والحرب تعزز إحساسنا بالحب والأخوة، وهو ما نعلى من قيمته" (١٩٧٣، ١٢٠ أ).

وتظهر الاستراتيچية الثانية فى **موسوعة فونك وواجنول للأدب العالمى،** ومن المهم أن نشير إلى أن الكلام هنا لا يقوله كلورمان، بل إن ما يلى يمثل قيام مارتن سيمور - سميث بإعادة صياغة للاستراتيچية: "إن مخيلته وحبه الخاص للحياة قد خلقا عملاً يتجاوز أية قضية... إذ لم يستطع أن يسلب **الأم شجاعة** إنسانيتها، بل إن النقاد الماركسيين ذوى المذاهب الجامدة أيضا أقروا بطابعها الإنسانى" (ص ٦٤٢).

ويحاول چون ويليت تطبيق الاستراتيچية الثالثة فى وقت مبكر، أى فى عام ١٩٤٩، فى نقده لعرض **الأم شجاعة** فى برلين، وهو ما أُعيد نشره عام ١٩٨٤، قائلاً: "ربما كانت المسرحية تثير الاكتئاب، وربما كانت مرهقة، ولكنها ليست رخيصة على الإطلاق، وأسوأ ما يمكن أن توصف به أنها تشبه كتابًا ضخمًا مُملاً لا يريد أحد أن يقرأه، لكن كل من يقرؤه يشعر بالرضى عنه. ومثل هذه المسرحية لا يَصبُبُّها المؤلف فيك دون جهد منك، ولكن الجهد جدير بأن تبذله" (ويليت، ١٩٨٤، ص ٣ ب).

وأخيرًا يصوغ بروشتاين **الاستراتيچية الرابعة على النحو التالى** "ومع ذلك، فلابد أن ندرك أن بريخت يدرك **فعلاً** نواياه الواعية إزاء الشخصية، وأن المأساة التى خلقها عامدًا تتعايش مع مسرحية الأخلاق التى وضع تصميمها" (بروشتاين، ١٩٦٤ ص ١٢ أ).

وفى إطار الترجمات الثلاث التى نناقشها هنا، تقع ترجمة مانهايم بين الاستراتيچيتين الثالثة والرابعة. وأما هيز وبنتلى فيدخلان فى الاستراتيچيتين الثانية والثالثة ويخرجان منيما عدة مرات. والمشكلة الرئيسية بطبيعة الحال تطويع

ما يتسم به بريخت من ألفاظ مباشرة وأساليب العرض المسرحى الجديدة كل الجدة حتى تلائم مفهوم المسرح الذى ترمز برودواى له. ويصوغ الفكرة ألان بـــرايس- جـــونز صياغة النقش البديع قائلاً "لمـــا كانـــت [مـــسرحيات بريخـــت] تنـــاهض البورجـــوازية والاحترام فإنها ترمى إلى أن تمثل تهديدًا لجمهور المسرح لا حافزًا له" (١٠٧ ب/ ١٠٨ أ). بل إن ويليت نفسه الذى يناصر بريخت كتـــب فـــى عـــام ١٩٤٩ يقول: "لن يستطيع جمهور مسرحى أن يتقبلها [أى مسرحيات بريخـــت] إذ أحاطها بأطراف نبات الصبار الشائك الصغير الحقير الغريب المتمثل فـــى بدعـــه الخاصة" (ص ٤ أ). والمقصود بالجمهور هنا الجمهـــور الأمريكـــى. وللمـــرء أن يعكس بسهولة وضع هذه المقولة فيعتبر أن مفهوم مسرح برودواى نفسه نوع آخر من "البدع". ومما له دلالته أن ويليت كان فى بداية عمله يقبل بأســـلوبه الـــواقعى اعتبار مسرح برودواى معيارًا له، على الرغم مـــن اســـتعداده لقبـــول بريخـــت بالصورة التى وضعها بريخت نفسه.

ويصف "هيربرت بلاو" مقاومة برودواى لبريخت، أو بـــالأحرى مقاومـــة مفهوم برودواى المسرحى لبريخت، بأسلوب يكشف عن الكثير فى ما يرويه عـــن تعامل فرقة مسرحية أمريكية فى الواقع مع إخراج **الأم شجاعة**. وهو يبدأ حديثـــه بوصف مقاومة الجمهور لبريخت على النحو التالى: "لم ندفع أحدًا من قبـــل إلـــى ترك المسرح مثلما فعلنا أحيانًا بهذه المسرحية" (بلاو ١٩٦٤، ص ٧ أ) وبعد ذلـــك يشرح كيف حاول الممثلون أن يتغلبوا على رد فعل مماثـــل، قـــائلاً إن الممثلـــين شعروا، بعد الانتهاء من قراءة المسرحية كاملة أول مرة، "بالغربة؛ كمـــا أحـــسوا أيضًا بالملل. فلم يكن بالمسرحية نبض حىّ، باستثناء مشهد واحد يثير التعـــاطف حقًـــا وهو الذى تقوم فيه كاثرين، الابنة الخرساء، بدق الطبل على سطح المنزل" (ص ٧ أ). واستخدام مصطلح "الغربة" فى هذا السياق يذكرنا تذكيرًا قويًـــا بالاستراتيـــجيـــة الثالثة التى حددناها آنفا. وقد يصف المصطلح بالدقة الكافية ما شعر به الممثـــون،

ولكنه لا علاقة له على الإطلاق باستخدام بريخت لمصطلح التغريب. ومع ذلك فالممثلون لا يعترضون، ولا يزالون ملتزمين بمستوى الاستراتيجية الثالثة، إذ يقول بلاو "إن اكتشاف هذه المسرحية قد تسبب في الحرج لنا، إذ كان معيارًا لنقائصنا الخاصة وجوانب تعصبنا الثقافى" (ص ٧ ب)، خصوصًا عندما يكتشف الممثلون أن أسلوب إخراج بريخت للمسرحية، على الرغم من اختلافه الشديد عما اعتادوه، ينجح فعلاً فى الواقع، "ما أكبر الصدمة التى أصابتنا فى أول بروفة لنا بالملابس، وإن كان يجب علينا أن نعرف أن ملابسنا المسرحية كانت تشبه الملابس المسرحية (ولم يكن بد من ذلك)" (٨ ب). ونجد أخيرًا أن إخراج المسرحية يجعل كثيرًا من الممثلين ينتقلون من مستوى الاستراتيجية الثالثة إلى مستوى الرابعة، وبعضهم لايزال "يفضل الجزء الأخير من المسرحية؛ إذ لا يزال معظمنا يميل إلى قصر الطابع الدرامى على الإيقاع السريع وكل ما يتسم بالعنف" (ص ٩ أ). ولكن الذين انتقلوا من المستوى الثالث إلى المستوى الرابع يدركون أن "الدراما توجد فى الأطراف الهادئة للتاريخ بقدر وجودها فى المنتصف المتسم بالإثارة" (ص ٩ أ)، حتى ولو كان من حقنا أن نتساءل إن كان بريخت يريد لمسرحيته أن تؤدى إلى هذا الإدراك.

كان هيز وبنتلى يريدان جعل بريخت ملائمًا لبرودواى، فحاولا أن "يشرحا" لجمهورهما أو قرائهما المعنى الذى كان بريخت يريد من جمهوره وقرائه أن يصلوا إليه بأنفسهم. إذ يكتب بريخت إرشادًا مسرحيًا يقول "تثب كاترين الخرساء من العربة وتصدر أصواتًا مزمجرة" ولكن هيز يقول "تصدر الخرساء كاترين صيحات متحشرجة **لأنها تلاحظ الاختطاف**" (بريخت ٣٧/ هيز ١٢ [والتأكيد من عندى]). وتقول الأم شجاعة لكاترين "أنت نفسك صليب، وعندك قلب طيب" وهيز يترجم هذه الكلمات على النحو التالى: "أنت نفسك صليب، **وما العون الذى تقدمينه لى؟ وعلى أية حال** فلديك قلب طيب" (بريخت ٣٤/ هيز ١١) ويترجمها مانهايم

هكذا "أنت تصلبين نفسك **لأنك** ذات قلب طيــب" (بريخــت ٣٤/ مانهــايم ١٤٢). والكلمات بالبنط الأسود ليست فى النص الألمانى.

ويحاول بنتلى أن يحل مشكلة زيادة شفافية بريخت بالمبالغة فــى اســتخدام الكلمات المركبة والمطبوعة بالخط المائل، إذ تتحول عبارة مثل "من أنت؟" عنــده إلى "من تظنين من تكونين؟" (بريخت ٢٤/ بنتلى ٤). وعبارة "ولكن ليس لــدينا أى طعام أيضًا" تصبح عنده "والأمر لا يختلف كثيرًا، فليس عنــدنا أيــضًا أى طعــام" (بريخت ٣٩/ بنتلى ١٣) وأخيرًا نجد أن عبارة "سوف يقصف القائد رقبتك إن لــم يكن على المائدة شيء" يترجمها بنتلى بالكلمات التالية "أعــرف مــشكلتك: إن لــم تجدى طعامًا على وجه السرعة، فسوف يقصف الرئيس رأسك السمين" (بريخــت ٤٠/ بنتلى ١٤).

ويبذل هيز وبنتلى أيضًا قصارى جهدهما لإدماج الأغانى إدماجًا كاملاً فــى المسرحية، حتى تقترب من شكل المسرحية الموسيقية، على الرغم من أن بريخــت يستخدم الأغانى باعتبارها الأداة الأساسية لإيجاد "تأثير الاغتــراب" [أى الحيلولــة دون تعاطف الجمهور مع ما يجرى على المسرح]. ومن الطريف فى هذا الــصدد أن نشير إلى ما حدث للأغانى فى العرض الوحيد لمــسرحية **الأم شــجاعة** علــى مسارح برودواى، إذ يقول كلورمان:

> **يتضمن النص الأصلى تسع أغنيات، وفى ظنى أن الكثير منهــا قــد حذف، وربما يكون السبب أنها لو بقيت جميعًــا فــى الــنص لــزاد الوقــت المستغرق فى غنائها وأدائها على أربع وعشرين دقيقــة، ولأقــدمت نقابــة الموسيقيين على اعتبار العرض مسرحية موسيقية. ويقتضى هذا التصنيف، طبقًا للوائح، استخدام أربعة وعشرين موسيقيًا، وتحمل تكاليف باهظة.**

(١٩٦٦، ص ٦٢).

ويضيف بنتلى "سطورًا انتقالية" بين النص المنطوق والأغنية، في حالة "أغنية المرأة والجندى" حتى يضفى على الأغنية مزيدًا من مذاق المسرحية الموسيقية، والإضافة هى: "تأتى بائعةُ الأسْمَاكِ إلى هذَا الجُنْدِىِّ الشَّابْ/ وتقولْ البائِعَةُ الهَرِمةْ ما يأتِى" (بريخت ٤٥/ بنتلى ١٨).

ويمكن أن نلحظ تأثير المسرحية الموسيقية أيضًا فى الميل إلى استعمال الكلمات الغامضة ذات المعانى التجريدية، والصيغ الثابتة فى ترجمة الأغانى، على عكس ترجمة النص المنطوق. أضف إلى هذا أن ضرورة القافية تجعل المترجم يلجأ إلى الحشو الزائد عن اللزوم، حيث يكون النص الأصلى صادمًا مجسد المعانى، فالنص الأصلى يقول بالألمانية ما معناه "أيها القائد، لن يزحف رجالك لملاقاة الموت إلا بتناول السجق. فدع السيدة شجاعة تشفى أوّلاً جراحهم وآلامهم الجسدية والنفسية بالنبيذ"، ولكن هيز يترجمها على النحو التالى:

"لقد خَلَتْ هذى البلادُ كُلُّها منَ اللُّحومْ/ قد اشْتَهَرْتُمو ولكنْ
لا نَرَى الخُبْزَ العَميمْ/ وهكذا أجيءُ باللَّذيذِ مِنْ خَيْرِ الطُّعومْ/ وبالنَّبيذِ
حَتَّى تَشْرَبُوا وتَنْزِعُوا الخوْفَ المُقيمْ"

(بريخت ٢٥/ هيز ٤).

كما يحرص بنتلى على زيادة اتفاق نصوص الأغانى مع أسلوب المسرحية الموسيقية ونطاقها الشعرى. وهكذا فإن السطور الموجزة التى تمثل الختام فى بريخت وهى:

وفى صَبَاحَ يَوْمِ أَغْبَرِ الأَدِيمْ
كانَ ابْتِدَاءُ حُزْنِىَ الأَليمْ

فاصْطَفَّ فى المَيْدَان أفْرَادُ السَّرِيَّةْ
وبَعْدَهَا دَقُّوا الطُّبولَ وَفْقَ العَادَةِ المَرْعيَّةْ
وعِنْدَهَا سَارَ العَدُوُّ تارِكًا دِيَارَنَا
ووَسْطَهُمْ يَسيرُ مَحْبُوبِى أنَا(*)

يحشوها بنتلى بسلسلة من التعبيرات ذات القوالب النمطية فتصبح:

قد يَصمُدُ الحُبُّ الرَّهِيفُ فى الرَّبيعْ
لآخِرِ الصَّيْفِ البَديعْ
لكنَّما الخَرِيفُ قادمٌ علَى عَجَلْ
وبَعْدَهُ يدَمِّر الشِّتاءُ أهْدَابَ الأَمَلْ
إذ حَلَّ ديسَمْبِرْ. وهكذا اصْطَفَّ الرِّجَالْ
إزَاءَ أشْجَارِ اخْتِبَائِنَا بِمَهجَعِ الظِّلالْ
وأسْرَعوا إلَى الخُرُوجِ عِنْدَهَا
ولَمْ يَعُوذوا قَطُّ بَعْدَهَا.

(بريخت ٥٥/ بنتلى ٢٣)

لم يُبْقِ بنتلى على شىء يُذكر من نص بريخت، والإشارة إلى فصول العام والذكرى الحزينة، وهى التى تقتضيها مسارح برودواى فى حالات كثيرة، تشهد قطعًا على ما فعل. ويسيطر النطاق اللغوى للمسرحية الموسيقية سيطرة كاملة

(*) اعتمدت هنا على الترجمة المنثورة الدقيقة التى يوردها ليفيفير للنص الألمانى، واقتصرت فى إعادة الصوغ على الوزن والقافية (المترجم).

عندما يترجم بنتلى الكلمات التالية، إذ يقول النص الألمانى "يا من تُدعى شنايـس، يا مضيفى، أسرع!/ فالفارس على ظهر جواده لا وقت عنده/ فعليه أن يحارب فى سبيل إمبراطوره"، وبنتلى يترجميا على النحو التالى: "يا من تدعى شنايـس، يـا مضيفى، أسرع وتعجل!/ فالجندى ليس لديه وقت يضيعه/ ولا بد أن يطلق النـار، النار، النار/ مجتثًا أعداء قيصره" (بريخت ١٠١، بنتلى ٤٩). والسطور الأخـرى التى تمثل القرار فى كل أغنية يترجميا بنتلى بانتظام شديد، [وفق تقاليد المـسرحية الموسيقية] إذ تتحول الكلمات التالية فى النص الألمانى "لا بـد مـن رحيلـه إلـى موراڤيا" إلى ما يلى عند بنتلى: "لا بد أن يبدى الكراهية، الكراهية، الكراهيـة/ لا ينبغى أن يطول انتظار قيصره" وأما العبارة الموجزة "لا بد أن يموت فـى سـبيل إمبراطوره" فتصبح "لا بد أن يموت أن يموت أن يموت/ من أجل تمجيد قيـصره" (بريخت ١٠١/ بنتلى ٥٠).

وأقل ما يمكن قوله من باب الرأفة ما يلى: لا بد أن بنتلى كان يعتقد أن هذه الطريقة فى الترجمة سوف تيسر التطويع الثقافى لبريخـت خيـرًا مـن الترجمـة الحرفية. ومع ذلك، فإن ترجمة بنتلى تيسر أيـضًا تـصور اعتـراض الممثلـين الأمريكيين، فى المتوسط، وعدم لومهم على اعتراضهم.

ويتسم بناء مسرحية بريخت بالوقـائع المنفـصلة المـوجزة، وبالإشـارات المسرحية التى تقصد إلى الإلماح إلى حد ما بأسـلوب تمثيـل الممثلـين، وهـذان معلمان من معالم المسرح التى لا تحقق نجاحًا كبيرًا فى المسارح التى تهيمن عليها المسرحية المحبوكة. وهكذا يعيد هيز تقسيم نَصّ بريخت إلى فـصول ومـشاهد. ويحتفظ بنتلى بالمشاهد عند بريخت، مانحًا كُلاً منها عنوانًا، وهو السطر الأول من نص بريخت. وكل منهما يحول إرشادًا مسرحيًّا موجزًا مثل "عندما يأتى الطبـاخ، يحملق فى أشيائه، مشوش الذهن" إلى كلام أدق وأقرب إلى أفهام جيل كامـل مـن الممثلين درج على أسلوب ستانسلافـسكى فى الإخراج، أو على الشكل الأمريكـى

لذلك الأسلوب على الأقل، فالإرشاد السابق يتحول إلى ما يلى "ثم يعود الطباخ ولا يزال يأكل. ويحملق فى دهشة فى أشيائه" (بريخت ١٩٢/ هيز ٧٢/ بنتلى ٧٢). بل إن مانهايم نفسه لا يبدى الثقة فى كل حالة بأن نص بريخت يكفى فى ذاته، فعندما تموت كاترين تقول الأم شجاعة "ربما كانت نائمة". ولكن الترجمة تقول "ربما استطعتُ أن أجعليا تنام" ثم تغنى الأم شجاعة أغنية النوم التى تغنيها أيضًا فى بريخت، وتضيف قائلة "لقد نامت الآن" (بريخت ١٥٣/ مانهايم ٢٠٩). والإضافة غير موجودة فى الأصل. وبالمثل، فعندما تقرر الأم شجاعة ألا تشكو، رغم كل شيء، إلى القائد، بل أن تنهض وتخرج وحسب، مختتمة المشهد، يضيف بنتلى إرشادًا مسرحيًا من عنده يقول "يتطلع الكاتب العمومى إليها وهى خارجة، ويهز رأسه" (بريخت ٩٠/ بنتلى ٤٤).

ويمثل حوار بريخت مشكلة أخرى، إذ لابد أن "يتدفق" بسلاسة حتى يتفق مع مفهوم المسرح السائد فى بريطانيا وأمريكا. وأوضح استراتيجية لتحقيق ذلك إعادة توزيع السطور على الممثلين. فمن الواضح أنه لا ينبغى السماح للممثلين بالوقوف صامتين فترة أطول مما ينبغى. ومن ثم فعندما تقول إيفيت، المومس، فى الأصل الألمانى "إذن نستطيع أن نخرج وننظر. أحب أن أخرج وأبحث عن الأشياء، أحب أن أتمشى معك يا پولدى، أليس ذلك لطيفًا؟ حتى لو استغرقنا أسبوعين"، تتحول الفقرة نفسها عند بنتلى إلى " **إيفيت:** نعم ! لنا بالتأكيد أن نبحث عن شيء. أحب المشى والنظر. أحب أن أتمشى معك يا پولدى... **الكولونيل:** حقًا؟ فعلاً؟ **إيفيت:** إنه أمر لطيف. وأستطيع أن أقضى فيه أسبوعين! **الكولونيل:** حقًا؟ تعنين ذلك؟" (بريخت ٧٦/ بنتلى ٣٦).

وعلى غرار ذلك تُضاف فى الترجمة بعض المشاعر إن كان النص الأصلى يفتقر بوضوح إليها، على الأقل فى نظر بنتلى. فعندما تدين إيفيت الطباخ قائلة "إنه أسوأ رجل يجرى على الساحل الفلمنكى كله. كانت لديه امرأة فى كل أصبع.

ودمرهن جميعًا" تتحول كلماتها عند بنتلي إلى "إنه فاسد. لن تجد أسوأ منه في الساحل الفلمنكي كله. لقد أوقع في المشاكل عددًا من الفتيات يزيد عن... (**مركزًا على الطباخ**) الكلب الحقير! صائد العاهرات اللعين! المغوى قلبًا وقالبًا!" (بريخت ١٢٥/ بنتلي ٦٣). وبنتلي يضيف الإرشاد المسرحي وما بعده إلى النص الأصلي.

وتتعلق "المعركة الحساسة" الأخرى التي دارت حول بريخت "بولائه للمذهب الماركسي" إذ يقول النقاد لقرائهم إن بريخت يكتب بهذه الطريقة "لا من أجل التجديد وحسب" (**كتابات القرن العشرين** ١٩٧١ ص ٨٨) ولكنه كان يحاول إخضاع جماهيره "مباشرة لرسالة ماركسية" (المرجع نفسه ص ٨٩).

وهنا تُستخدم أيضًا استراتيچيات منوعة. فالنقاد الذين لا يريدون التطويع الثقافي لبريخت يزعمون أن الاهتمام الذي يحظى به لا علاقة له بما يكتبه، ولكن "جانبًا كبيرًا من صيته اليوم ينبع من قضية لا علاقة لها بالمسرح" (برايس چونز، ١٩٦٣: TCLC ، ١، ١٠٨ أ). وأما النقاد الذين يريدون تطويع بريخت ثقافيًا فيحتاجون إلى التهوين من نزعته الماركسية في جو الحرب الباردة.

وكما هو متوقع، كانت إحدى الاستراتيچيات المفضلة في هذا الصدد تتمثل في النبذ على أساس سيكلوچي، وهو الذي يسمح للناقد أساسًا بأن يقول إن بريخت لم يكن يعرف حقًا ما يفعله، وهكذا فإن على جماهير المسرح وجماهير القراء أن تركز على مسرحياته، لا على أيديولوچيته، مثل جاسنر الذي يقول "إن طابعه الفريد باعتباره فنانًا لا يكمن في المضمون أو المذهب السياسي... بل في الأسلوب الذي ترجم به اتجاهًا معينًا في الدراما، وأسلوب الإخراج، والنظرية الدرامية" (١٩٥٤، ص ١٠١ ب). وأقصى ما يمكن أن يقال عن ماركسية بريخت، في حدود هذه الاستراتيچية، نجده في عبارة شاردة من لون ما مثل "لقد جعلته ماركسيته ينطلق انطلاقات بلهاء في دروب اقتصادية ساذجة" (أودونيل، ١٩٦٩).

ومن الممكن أيضا أن نعترف بأن بريخت كاتب عظيم وإن أبـــدينا الأســف لكونه ماركسيًا، ولم نتجاهل تلك الحقيقة. وفى سبيل هذه الغاية وُضعت ضـــروب منوعة من استراتيـــچــية النبذ المذكورة. إذ يتصور المرء أن الماركسية لم تـــأت بالسعادة إلى بريخت، فى نهاية المطاف: "فالأيديولوچــية الشيوعية تساعده علـــى تجسيد أحاسيسه وإضفاء العقلانية على فنه. وهى تشجعه على إيجاد سبب خارجى لنوازع القسوة والطمع والشهوة التى يجدها فى الحياة، ولكنها جميعًا لا تعادل فـــى الحقيقة القلق الميتـــافيزيقى عنـــد بريخـــت" (بروشـــتاين، ١٩٩٠، ص ١١١ ب). ولا غرو إذن أن يقال لنا فى اللحظة نفسها إن "ما يريده بريخت حقًا هو النيرڤـــانا [التنوير] البوذى" (بروشتاين، ١٩٩٠، ص ١١٢ أ). وعلى غرار ذلك يقـــدم إلينـــا ناقد آخر لمحة عن "بريخت الحقيقى خلف واجهة الدعم البهيج للنظام الحـــاكم فـــى ألمانيا الشرقية؛ إذ إنه رجل ذو أشجان، انقشعت أوهامه، فبات يحلم بأرض طفولته فى أوجسبرج" (إسلن، ١٩٥٩، ص ١١٩ أ).

ونقول صورة أخرى من صور هذه الاستراتيـــچـــية إن بريخـــت عوقـــب عقابًا شديدًا، حقًا، على ما فعله، إذ تزعم هنًا أرنتْ أنه فقد "موهبة الإبداع الربانية" (ص ١١٤ أ) "بعد أن استقر به المقام فى برلين الـــشرقية، حيـــث كـــان يـــستطيع أن يرى، فى كل يوم، معنى أن يعيش الناس فـــى ظـــل نظـــام حكـــم شـــيوعى" (ص ١١٥ أ). ولهذه الاستراتيـــچـــية مزية إضافية، ألا وهى افتـــراض التفـــوق المضمر للغرب، ما دام الغرب هو القادر، على أية حال، على الصفح عن بريخت، إذ يقول پـــوليتسر "كان الغرب الحر المكان الذى يرحب بهذا الكاتب، حتـــى هـــذه اللحظة، ويناقشه ويتعلم منه ويعرض مسرحياته. ومن المفارقات أن بقاء بريخـــت قد يعتمد على بقاء الغرب، وهو البقاء الذى كان بريخت قد حـــاول جاهـــدًا، بكـــل المعايير العادية أن يمنعه" (١٩٨٢، ص ٣٢ ب).

وأما المفارقة الدرامية الكبرى، بطبيعة الحال، فهـي أن منـشئ المـسرح الملحمى يمكن أن يتحول هو نفسه إلى بطل تراچـيدى، يعميه خطؤه التراچـيدى، ويمنعه من إدراك أنه "حقق أعظم نجاح له مع الجماهير غير الشيوعية التى كانت (فى رأى بريخت) قد أساءت فهم "الرسالة" الثورية الاجتماعية فى مسرحياته أو لم تدركها" وأيضًا من إدراك أن "الضرر الذى أحدثته [الماركسية] بعمله ضرر واضح كـل الوضـوح" (كاسـيل، ١٩٧٣، ص ٧٧ ب). وفـى أقـصى تجـسيد لهـذه الاستراتيـچـية نجدها تحول بريخت إلى بطل مسرحى مثل فاوست، يبيع روحـه للماركسية؛ لأنه حصل فى جمهورية ألمانيا الديموقراطية "على ما كان من المحال أن يحصل عليه فى الغرب، ألا وهو مسرحه الذى تدعمه الدولـة دعمًـا سـخيًا" (كاسيل، ١٩٧٣، ص ٧٨ أ).

وتتمثل استراتيـچـية أخرى فى الإعجاب الحاسد، إذ يقول جرينبـرج إن "بريخت يمكن اعتباره الكاتب الوحيد الذى انتزع من الستالينية أى شـىء يُعَـدُّ أو يشبه الفن العظيم الأصيل" (١٩٦١، ٩٨ أ). وعلى غرار ذلك يقول كوريجان إنـه إذا كان بريخت ماركسيًا، فإنه قد احتفظ بنزاهته كفنان على الأقل، "فلم يركع قـط تبجيلا للشيوعية، ولم يسمح فى حياتـه بـأن يعتبـر مـسرحه مـزارًا مقدسًـا" (١٩٧٣، ١٢٠ ب).

والاستراتيـچـية الأخيرة تتمثل فى التظاهر بأن بريخت ليس ماركسيًا فى الحقيقة، ولكن بصورة سطحية فقط، والقول بأن التزامه الحقيقى يتجاوز أية قـضية سياسية مباشرة، إذ يقول بنتلى: "يوجد بريخت الحق تحت المـستوى الـسياسى... فهو شاعر الديموقراطية بمعناها الأعمق من المعنى الذى يُطبق علـى مناصـرى قضايا محددة" (١٩٥٣، ٩٨ أ). ويواصل كوريجان هذه النغمة نفسها متسائلاً كيف يمكن لبريخت أن يكون ماركسيًا حقًا ما دامت "النظرة الحداثية "للاعقلانية" تتناقض تناقضًا كاملاً مع الفكر الماركسى؟" (١٩٧٣، ١٢٠ ب).

وينبغي ألا ندهش إذن لخلو ترجمتي هيز وبنتلي من أي شيء تُشْتَمُّ فيه الماركسية أو أي شيء يوحي ولو من بُعد "بالصراع الطبقي"، إذ إن هيز يخفف بانتظام من قوة المذهب السلمي الشديدة، فيحذف أحاديث كاملة، مثل الحديث التالي بسخريته المريرة: "ليست الحرب يسيرة في البداية، مثل جميع الأشياء الطيبة، ولكنها ما إن تبدأ حتى يصعب التخلص منها، فالناس تخشى السلم، مثل لاعبي النرد الذين لا يريدون التوقف، لأن عليهم أن يدفعوا المال إن توقفوا. ولكنهم يخافون الحرب في البداية، فهي جديدة عليهم".

كما يُضعف هيز من الرابطة الواضحة بين الحرب والتجارة في شخص الأم شجاعة، بأن يحذف بعض الكلمات التي يضعها بريخت على لسانها، مثل قولها "علينا الآن أن نواصل المسير، فالحرب لا تندلع كل يوم. ويجب عليَّ أن أسرع". ويهوّن بنتلي أيضًا من شأن المذهب السلمي. فالحديث الذي يقول بالألمانية "تستطيع أن ترى أن الحرب لم تستمر هنا فترة طويلة. دعني أسألك إذن من أين أتيت بشرعتك الأخلاقية؟ السلم حال مهترئة، ولابد من الحرب لإقرار النظام. فالبشر يصبحون جامحين جائحين في ظل السلم" يتحول عنده إلى عبارة واحدة وحسب، وهي "ما يحتاجون إليه هنا هو حرب ضروس" (بريخت ٢٢/ بنتلي ٣). وأضف إلى ذلك أن بعض الألفاظ والعبارات المرتبطة بالحرب تضعها الترجمة في نطاق دلالي أنبل، فالجملة التي تقول "سيخرج كلانا إلى ذلك الميدان حتى نسوي هذه المسألة وسط الرجال" تصبح "سيخرج كلانا الآن حتى نسوى هذه المسألة في ميدان الشرف" (بريخت ٣٠/ بنتلي /٨)، وعبارة "بالحراب والمدافع" تصبح "بالنار والسيف" (بريخت ١٤٥/ بنتلي ٧٦). وأما مانهايم الذي ترجم بريخت بعد هذين، وفي مناخ أكثر تعاطفًا مع بريخت، فيتخذ المدخل المضاد ويزيد من إبراز المذهب السلمي والتصريح به، فيترجم الجملة التي تقول "ما أكثر الذين كانوا يريدون الكثير الذي لم يكن متاحًا لعدد كبير" بما يلي "يتصور بعض الناس أنهم يريدون أن يحتملوا الحرب دون ضرر/ تاركين الخطر للشجعان" (بريخت ١١٣/ مانهايم ١٨٥).

وأخيرًا نرى أن الأحكام التى أصدرها بعض النقاد على بريخت فى نحو عام ١٩٧٢، يمكن معادلتها باستراتيچية واحدة أو أكثر من الاستراتيچيات المذكورة آنفًا. فبعضهم يسلك الطريق الرئيسى، أى الذى يتجاوز الماركسية، فيقول "ما الذى يقوله بريخت فى آخر الأمر؟... واصل سعيك على الدوام، ولا تسمح لنفسك بالجمود فى أية مرحلة، واجعل هدفك التمتع السلمى بأطايب الحياة" (كلورمان، ١٩٧٤، ص ١١٦ أ). ويلعن آخرون بريخت بسبب ماركسيته، إذ يقول شيشنى "كان بريخت منحازًا إلى صف من يريدون سجن البشرية، متظاهرًا بأنه معلم للناس ومحرر لهم" (TCLC ،١٩٦٩، ٦، ص ٣٣ ب). كما يفصل آخرون بين الفنان وبين الماركسى، قائلين إن مسرحيات بريخت "رائعة بسبب ثراء تنوعها، ونبرة هجائها اللاذع، وميلها إلى الكوميديا فى أحيان كثيرة، وأسلوبها فى تحقيق الغرض الأولى والعريق للدراما، ألا وهو التسرية" (دراما العالم الحديث ص ١٠٦ ب). وأقول أخيرًا إن بيننا آخرين يفضلون عدم الالتزام بشىء، قائلين وحسب إن بريخت "ابن رئيسى من أبناء أوروبا فى القرن العشرين" (كاسيل، ١٩٧٣، ص ٧٧أ)، ولا يقطعون إلا فى أنه قدم "للمسرح الأوروبى بصفة عامة جرعة تقوية كان فى مسيس الحاجة إليها" (كاسيل، ١٩٧٣، ص ٧٨ ب).

أرجو أن أكون قد بينتُ كيف أن الترجمة والنقد والمراجع تستطيع معًا أن تخلق صورة لكاتب من الكتاب ولعمل من الأعمال الأدبية، ولقد حاولت تحديد الغاية من وراء بناء بعض هذه الصور. وسوف يكتسب ما فعلته مزيدًا من الأهمية إذا أدركنا أن الصور المذكورة لبريخت تُعتبر بريخت الحقيقىَّ فى أعين الكثير من أفراد جمهور المسرح وجمهور القراء الذين لا يستطيعون فهم الألمانية أو قراءتها، إذ ليست لديهم إلا هذه الصورة، ولا يقتصر ذلك على بريخت وحده، وهو ما يزيد من تبرير حفزنا على تحليل طرائق بناء هذه الصور وغيرها.

الفصل الثامن

التوجه للترجمة فى الدراسات الثقافية

سوزان باسنيت

فى عام ١٩٩٠ شاركنى أندريه ليفيــفــير تحرير كتاب يضم مجموعة مــن المقالات جعلنا عنوانه **الترجمة والتاريخ والثقافة**، وشاركنى كتابة المقال التمهيدى للكتاب، والذي قصدنا به أن يكون بمثابة مانيفستو [بيان] عما رأينا أنه يمثل تحولاً رئيسيًا فى التأكيد، فى مجال دراسات الترجمة، إذ كنا نحاول إقامة الحجة على أن دراسة الترجمة وممارستها قد تحولتا من مرحلتهما الشكلية، وشرعنا فى النظر إلى قضايا أعرض تتعلق بالسياق والتاريخ والأعراف، فقلنا:

فى يوم من الأيام، كان السؤالان اللذان يُطرحان دائمًا همــا "مــا طريقة تعليم الترجمة؟" و"ما منهج دراسة الترجمة؟" فأما الذين يعتبــرون أنفسهم مترجمين فكثيرًا ما كانوا يزدرون أية محاولات لتعليم الترجمــة، وأما الذين كانوا يزعمون أنهم معلمون، فكثيرًا ما لم يمارسوا الترجمة، ومن ثم كانوا مضطرين إلى اللجوء إلى منهج التقييم القديم وهو وضــع إحدى الترجمات بجانب ترجمة أخرى وفحصهما معًا فى فراغ شكلى. أما الآن فقد تغيرت الأسئلة، وأُعيد تعريف الغرض من الدراسة، فأصبح الذى يتعرض للدرس هو النص الكامن داخل شبكته التي تضم العلامات الثقافية

المصدرية والمستهدفة، واستطاعت دراسات الترجمة أن تنتفع من هــذا الطريق بالمدخل اللغوى وأن تخرج منه وتتجاوزه.

(باسنيت وليفيــڤــير، ١٩٩٠)

وأطلقنا على هذا التحول فى التأكيد مصطلح "التوجه الثقافى" فى دراســات الترجمة، وقلنا إنه إذا اقترنت دراسة عمليات الترجمة بممارسة العمــل بالترجمــة أمكنها أن تفتح لنا طريقًا لتفهم دقائقِ العملياتِ النصيةِ المُركَّبةِ المتسمةِ بالتلاعــب، بحيث نفهم مثلاً كيف يُختار أحد النصوص للترجمة، والدور الذى يلعبه المتــرجم فى هذا الاختيار، والأدوار التى يلعبها المحرر، أو الناشر، أو الراعى، والمعــايير التى تحدد الاستراتيــچــيات التى سوف يستخدمها المترجم، واحتمالات اســتقبال النص فى النظام المستهدف. إذ إن الترجمة دائمًا ما تجرى فــى ســياق مــستمر، ولا تجرى قط فى فراغ، كما يتعرض المترجم لشتى القيود النصية وغير النــصية. وقد أصبحت هذه القيود – أو عمليات التلاعب التى يمر بها نقل النــصوص مــن لغة إلى أخرى – مجال التركيز الرئيسى فى العمل بدراســات الترجمــة، وهكــذا غيرت دراسات الترجمة مسارها من أجل دراسة هذه العمليات فاتسع نطاقها وزاد عمقها أيضًا.

وكان أى عامل فى دراسات الترجمة فى السبعينيات يــشعر بوجــود خــط فاصل واضح بين عمله وبين الأنماط الأخرى للبحوث الأدبية أو اللغوية، إذ كانت دراسة الترجمة تشغل ركنًا صغيرًا فى مجال اللغويات التطبيقية، وركنًا أصغر منه فى الدراسات الأدبية، ولم تكن تشغل أى مكان فى مجال دراسات الترجمة الجديــد نشأةً وتطورًا. بل إن الذين كانوا يعملون فى مجال الترجمة والمجــالات الأخــرى المتصلة به كانوا يشعرون بضرب من التحول الــشيزوفرينى [الفــصامى] عنــدما يتعرضون للمسائل المنهجية. ففى العصر الذى كان يشهد بزوغ مــذهب التفكيــك،

كان الناس لا يزالون يتحدثون عن الترجمات "النهائية"، وعن "الدقـة" و"الأمانـة" وعن "التعادل" بين النظم اللغوية والأدبية. وكانت الترجمة تشبه شخصية "سندريلا" التى لا يلتفت إليها أحد التفاتًا جادًا، وكانت اللغة المستخدمة فـى مناقـشة العمـل بالترجمة قديمة بالية إلى حد يدعو للدهشة حين توضع بجوار المفـردات النقديـة الجديدة التى كانت تهيمن على الدراسات الأدبية بصفة عامة. وكان الانتقـال مـن حلقة دراسية حول النظرية الأدبية إلى حلقة دراسية حول الترجمة فى تلك الأيـام يشبه الانتقال من آخر القرن العشرين إلى حقبة الثلاثينيات. وكان النقـاش حـول الترجمة يخضع لسيطرة لغة النقد التقييمية.

وأعتقد أن أول إشارة واضحة لتغير اتجاه الريح كانت الحلقة الدراسية التـى عقدت فى مدينة لويـڤـين، فى بلـچـيكا، عام ١٩٧٦، وهى التى جمعت للمـرة الأولى بين باحثين إسرائيليين من الدارسين لنظرية "النظم المتعددة"، وبين بـاحثين من هولندا وبلـچـيكا ولوكسمبورج، وحفنة من البـاحثين مـن بلـدان أوروبيـة أخرى، وفى تلك الحلقة الدراسية كُلِّفَ أندريه ليفيـڤـير بوضع تعريف لدراسـات الترجمة، وهو التعريف الذى ظهر فى الكتاب المطبوع عن أبحـاث الحلقـة عـام ١٩٧٨، وكان الهدف من ذلك المبحث (إذ كان يراه مبحثًا وحسب فى تلك المرحلة) "وضع نظرية شاملة يمكن استخدامها بصفتها مبدأ توجيهيًا لإنتاج الترجمات". وكان المفترض ألا تستقى النظرية إلهامها من "الوضعية المنطقية الجديدة" ولا من مذهب "التفسيرية"، بل أن تعتمد دومًا على دراسات الحالة لإثبات صـحتها، وأن تكـون دينامية لا جامدة ما دامت سوف تكون فى حالة تطور مستمر. ويـضيف تعريـف ليفيـڤـير:

ليس من المستبعد أن تكون النظرية الموضوعة بهـذا الأسـلوب مفيدة فى وضع النظرية الأدبية واللغوية، كما لا يستبعد أيـضا أن تـؤثر

الترجمات الموضوعة وفق المبادئ التوجيهية المؤقتة فى هذه النظرية فى تطور الثقافة المستقبلة لها.

(ليفيڤير، ١٩٧٨)

أى إنه كان المفترض ارتباط النظرية بالممارسة ارتباطًا لا تنفصم عراه، بحيث لا توجد النظرية بصورة مجردة، بل أن تكون ديناميية قابلة للتطبيق فى دراسة دقائق ممارسة الترجمة، بحيث تقوم النظرية والممارسة بتغذية بعضهما بعضًا.

ومقولة ليفيڤير البالغة الإيجاز، التى وصفها جنزلر بأنها "اقتراح متواضع إلى حد كبير" (جنزلر ١٩٩٣) قد أسهمت، على قصرها، فى وضع بعض القواعد الأساسية للمرحلة التالية من مراحل تطور دراسات الترجمة. وكان من العناصر الجوهرية فى هذه المقولة رفض موقف التقييم القديم، ورفض تحديد موقع دراسات الترجمة فى إطار الدراسات الأدبية وحدها أو فى إطار علم اللغة وحده. ونستطيع بما اكتسبنا من خبرات فى الفترة المنصرمة أن نرى ذلك ذا أهمية جوهرية، فالذى كانت المقولة تقترحه فعليًا - وإن لم يدرك أحد ممن اقترحوها الحقيقة آنذاك - أن على دراسات الترجمة أن تشغل موقعًا جديدًا خاصًا بها.

والذى نستطيع أن نراه أيضًا، حين نسترجع الماضى، أن دراسات الترجمة كانت قد شغلت فعلاً مساحة مشتركة مع ذلك المجال البينى السريع التطور أى الدراسات الثقافية، إذ كان الموضوع منذ نشأته باعتباره حركة مناهضة للهيمنة فى الدراسات الأدبية، وباعتباره معارضًا لسيادة مفهوم واحد "للثقافة" تحدده الأقلية، قد تحرك وغيَّر موقعه مبتعدًا عن الأدب ومقتربًا من علم الاجتماع. ويحذر ريتشارد چونسون، أحد رواد هذا الموضوع، من الأخطار الكامنة فى الفصل بين العوامل الاجتماعية وبين العوامل الأدبية داخل إطار دراسات الترجمة قائلاً:

إن الحدود الثقافية لا تتفق مع حدود المعارف الأكاديمية بصورتها الحالية. لابد أن تصبح الدراسات الثقافية مباحث بينية أو مستقلة عن المباحث الأخرى فى توجهها، فكل مدخل يكشف لنا عن جانب صغير من عملية أضخم. وكل مدخل منحاز نظريًا، ولكنه شديد الانحياز أيضًا فى مراميه.

(چونسون، ١٩٨٦).

يجب أن تصبح الدراسات الثقافية، فى رأى چونسون، مباحث بينية [أى مشتركة بين التخصصات] أو مستقلة عن غيرها من المباحث، وهو ما كانت مجموعة لويڤين تقوله فعليًا عن دراسات الترجمة عام ١٩٧٦. وإزاء التماثل بين الغايتين، لن ندهش حين نعلم أن التلاقى بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة، عندما تحقق أخيرًا، كان مثمرًا. فكان العمل فى المجالين يطعن فى الحدود العلمية القائمة ويسير، فيما يبدو، نحو إيجاد ساحة جديدة تمكنهما من التفاعل. لم يكن المقصود إيلاء الأولوية لمدخل واحد وحسب، وقد ثبت منذ البداية أن المداخل المختلفة منحازة بطبيعتها.

ومع ذلك فإن جماعة لويڤين كانت تميل فى سنواتها الأولى إلى تفضيل مدخل خاص بعينه. فمنذ عام ١٩٧٠ كان إيتامار إيڤين-زوهار، الباحث فى النظريات الأدبية، يدعو إلى تبنى مدخله الذى يقول "بتعدد النظم" فى دراسة الآداب المختلفة. وكان صريحًا فى تحديد مصدر نظرياته، قائلاً إنها مستمدة من النقاد الشكليين الروس، إذ زعم إيڤين-زوهار أن العمل الرائد الذى قام به تينيانوف، أو أيخنبوم أو زيرمونسكى، فى مجالى التأريخ الأدبى والتاريخ، لم يلق حظه من التقدير الكامل أو التطوير، فالدراسات الأدبية لا تتضمن إلا بحوثًا بالغة الضآلة فى الوظائف التاريخية لنص من النصوص، لا النصوص المترجمة وحسب، بل أيضًا

أدب الأطفال، والروايات البوليسية، والقصص الغرامية، وحشد من الأنواع الأدبية الأخرى. ونستطيع أن نرى من جديد هنا التوازى الوثيق بين مجالى دراسات الترجمة والدراسات الثقافية، فكل منهما يطعن فى التمييز فى إطار النقد التقليدى بين الثقافة "العليا" والثقافة "الدنيا"؛ وكل منهما يطعن فى مفهوم الأدب المعتمد؛ وكل منهما يحث على توسيع نطاق دراسة الأدب حتى تتضمن وظائف نص معين فى سياق معين. واستنادا إلى مذهبى باختين ولوتمان، قال إيفين-زوهار إن آلية العلاقات بين ما أسماه الأدب "الرفيع" والأدب "الخفيض" (وهما المصطلحان اللذان سوف يتعرضان لطعن أخطر من جانب الدراسات الثقافية) فى حاجة إلى التمحيص على أسس صحيحة. إذ إن أى دراسة للأدب تتجاهل أعمالاً يقال إنها غير ممتازة فنيًا دراسة ناقصة قطعًا، ومن شأنها أن ترسم صورة ناقصة إلى حد بعيد لإنتاج النصوص واستقبالها.

وساهم إيفين - زوهار فى حلقة الدرس التى عقدت فى لويفين عام ١٩٧٦ ببحث عنوانه "موقع الأدب المترجم فى إطار تعدد النظم الأدبية"، وهو لا يزال من النصوص الأساسية عند الباحثين فى دراسات الترجمة، ويقترح إيفين-زوهار فيه أسلوبًا جديدًا فى النظر إلى الترجمة، من خلال تطبيق فكرته المنهجية فى الدراسة الأدبية على الترجمة. كان لا بد من طرح أسئلة معينة عن العلاقات المتداخلة بين الأعمال المترجمة والنظام المستهدف، وعن سبب اختيار نصوص بعينها للترجمة فى أوقات معينة وتجاهل غيرها، ثم عن كيفية اتخاذ الترجمات معايير وطرائق عمل محددة، إذ يحق لنا أن نتساءل مثلاً عن سبب استيعاب النظام الأدبى الإنجليزى لرباعيات عمر الخيام التى ترجمها فيتزچيرالد استيعابًا كاملاً حتى لم تعد تعتبر ترجمة، فى حين أن ترجمات القرن التاسع عشر الأخرى لنصوص مماثلة قد اختفت ولم يعد لها أدنى أثر. والواضح أن الحجة الجمالية القديمة لا تصلح لتفسير ذلك، بل لا بد أن عوامل أخرى قد تدخلت، وفحص هذه العوامل هو الذى يجب أن يشغل بال الباحث فى دراسات الترجمة.

وطرح إيـڤـين-زوهار أسئلة مهمة أخرى، من بينها: ما عسى أن تكـون عليه صورة القوى المحركة فى العمل الأدبى ما بين التجديد والمحافظة، وما عسى أن يكون الدور الذى يقوم به الأدب المترجم فى هذا الصدد؟ وقال بعد ذلك إننا قـد نجد طريقة أخرى للنظر إلى دور الترجمة فى الأدب، بحيث نرى أن الترجمة قوة تشكيل رئيسية تؤدى إلى التغيير. وكانت فكرة اعتبار الترجمة أداة جوهريـة مـن أدوات التجديد الأدبى فكرة ثورية إلى أقصى حد، وهى الفكرة التى كـان التـاريخ الأدبى التقليدى يميل إلى التهوين من شأنها.

ولنا أن نضرب مثلاً من حالة الشعر الغنائى الأوروبى، وقد وضع پـيتر دونك دراسة مقارنة رائعة لهذا المجال بعنوان **القـصيدة الغنائيـة فـى العـصور الوسطى**، فى كتاب يتميز بالتبحر العلمى والأسلوب الشائق، ويدرس فيـه تطـور القصيدة الغنائية فى شتى أرجاء أوروبا فى العصور الوسطى وراصدًا "المنـشدين الفرنسيين والألمان" بكل ما اتسموا به من تنوع (دونـك، ١٩٦٨). وهـو ينـاقش تشابك التقاليد الرومانية بالتقاليد المسيحية، وأوجه التشابه والاختلاف بـين الـنظم الغنائى الدينى والعلمانى. ويحمل أحد الفصول الرئيسية عنوان "تحـولات قـصيدة الحب فى العصور الوسطى"، ويرصد كيـف دخلـت القـصيدة الغنائيـة باللغـة الـپـروڤـنسالية [لغة جنوب شرقى فرنسا] إلى اللغة الإيطالية، وكيف تحولت إلى ما يسمى "الأسلوب الجميل الجديد". ويفتقر تحليل دونك إلـى المناقـشة اللازمـة للروابط ما بين الصور الأولى للقصائد الغنائية باللغة الـپـروڤـنـسالية واللغـة القطالونية وبين الشعر العربى، ولكن غيره قد قام بهذه المهمة. وأما اللافت للنظـر فى دراسة دونك فهو أنه لا يناقش الدور الذى لعبته الترجمة فى تطـوير القـصيدة الغنائية وانتشارها. ولكننا إن لم نفترض أن جميـع المنـشدين والـشعراء كـانوا يتكلمون لغات كثيرة، فلا بد أن الترجمة كان لها دورها باعتبارها نشاطًا جوهريًا.

ومن شأن مدخل دراسات الترجمة فى تناول القصيدة الغنائية أن يـستخدم منهجية مقارنة مماثلة لمنهجية دونك، وإن كان هذا المدخل سوف يطـرح أسـئلة

مختلفة. ومن شأنه أيضا أن ينظر فى تطور كل شكل أدبى من حيث تغير الأنساق الاجتماعية فى شتى أرجاء أوروبا (نهاية الإقطاع، ونشأة المدينة الدولة) ومن حيث تاريخ اللغة، إذ إن نشوء اللغات المحلية فى أوروبا كان مرتبطًا بالترجمة، مثلما حدث بعد عدة قرون، فى عصر النيضة، حين كان ارتفاع مكانة اللغات المحلية وبلوغيا منزلة تضارع منزلة اللغات الكلاسيكية مصحوبًا أيضا بالنشاط المحموم فى الترجمة. لم تكن الترجمة على الإطلاق عملاً هامشيًا، بل كانت فى قلب عمليات التحول للأشكال الأدبية وذات صلة وثيقة بظهور اللغات المحلية.

واقترح إيفين-زوهار القيام بدراسة منهجية للظروف التى تُمَكِّنُ الترجمة من الظهور فى ثقافة من الثقافات، فقال بألفاظ تثير الخلاف إننا نستطيع أن نلاحظ توافر ظروف معينة كلما حدث نشاط رئيسى فى الترجمة، وهى:

> **(أ) إن كان "النظام المتعدد" لم يتبلور بعد، أى عندما يكون الأدب "حديث العهد"، أى بسبيله إلى ترسيخ أقدامه؛ (ب) عندما يكون الأدب "هامشيًا" أو "ضعيفًا" أو يجمع بين هذا وذاك، و(ج) عند وجود "نقط تحول"، أو أزمات، أو حالات فراغ أدبى.**
>
> **(إيفين - زوهار، ١٩٧٨ أ).**

ونحن نجد هذه المقولة اليوم ساذجة إلى حد ما. فما معنى تعريف أحد الآداب بأنه "هامشى" أو "ضعيف"؟ إن هذه الألفاظ التقييمية تثير شتى أنواع المشاكل. هل فنلندا "ضعيفة" مثلاً، أو إيطاليا، ما دامت كلتاهما تتميز بغزارة الترجمة؟ وفى مقابل هذا هل المملكة المتحدة "قوية" و"رئيسية" لأنها لا تترجم إلا أقل القليل؟ هل هذه المعايير أدبية أم سياسية؟ وهذه هى الصعوبة نفسها التى يواجهها الباحثون العاملون فى إطار مصطلحات معينة مثل "الأقلية/ الغالبية"،

بطبيعة الحال. ولكن على الرغم من سذاجة المقولة، فإنها ذات أهمية مؤكدة، إذ يمكن توسيع نطاقها بحيث تصبح دعوة إلى إعادة التفكير في مناهج وضعنا لأشكال التاريخ الأدبي، وكيفية رسمنا لخريطة القوى التي تشكل الماضي والحاضر.

لقد فتحت نظرية "تعدد النظم" دروبًا بالغة الكثرة أمام الباحثين في دراسات الترجمة، إلى الحد الذي لا يجعلنا ندهش من هيمنتها على التفكير في العقد اللاحق، إذ بدأ إنجاز بحوث جديدة بالغة التنوع، مثل الدراسة المنتظمة لتاريخ الترجمة وعملية الترجمة، وإعادة نشر ما قاله المترجمون وما قالته نظرية الترجمة في العهود السابقة، وكان هذا الضرب من العمل موازيًا للبحوث المماثلة في الدراسات النسوية، وخصوصًا في النوع الذي يعتبر "مختفيًا عن التاريخ".

وتلا ذلك إجراء عدد كبير من البحوث القيمة، الوصفية في جوهرها، ومن الدراسات المقارنة القائمة على النموذج الذي وضعه هومز، والخاص بتحديد مرات التوافق فيما بين النصوص، من أجل الارتقاء بتحليل استراتيجيات المترجمين (هومز، ١٩٨٨).

كما تعرض مدخل "تعدد النظم" لبعض الانتقاد، خصوصًا لأنه ابتعد ابتعادًا كبيرًا عن النص المصدر والسياق المصدر، وحوّل الاهتمام إلى النظام المستهدف. وكان ذلك محتومًا، إذ كان جانب من التفكير في إطار تعدد النظم في بداية عهده يتمثل في الابتعاد عن القول بوجود أدب معتمد مسيطر، وهكذا كان التركيز على حظوظ أحد النصوص [المترجمة] في السياق المستهدف يعني تنحية المشكلات الخاصة بمكانة النص المصدر. ولكن التوسع في البحوث جعل دارسي الترجمة يشرعون في فحص المجالات التي كانت مهمشة في الماضي. وعلى غرار ذلك، كان العمل المبكر في مجال الدراسات الثقافية يميل إلى الطعن [في الهيمنة] ومعارضتها، إذ وقف موقف المناهضة الصارمة لمفهوم دراسة النصوص المعتمدة، داعيًا إلى اتخاذ منظور أدبي أوسع نطاقًا يضم الأدب الشعبي (بل ويؤكده حقًا).

وبحلول نهاية الثمانينيات كان مجال دراسات الترجمة زاخرًا بالأحداث، كما شهدت تلك الفترة نشاطًا كبيرًا فى هذا المجال خارج أوروبا. إذ إن نظرية تعدد النظم، على الرغم من فائدتها لنا بسبب حثها لنا جميعًا على التفكير بطرائق جديدة فى التاريخ الثقافى، كانت منتجًا أوروبيًا. ولكن العمل فى كندا، والهند، والبرازيل، وأمريكا اللاتينية الخاص بالنظر فى القضايا الأيديولوچية المحيطة بالترجمة، بطرائق بالغة التعقيد، لم يتخذ نظرية تعدد النظم نقطة انطلاق له. فاهتمامات أمريكا اللاتينية الخاصة بالعلاقة بين النصوص المصدر والنصوص المستهدفة قد اتسع نطاقها لتشمل العلاقة بين القوى الاستعمارية وبين الخاضعين للاستعمار. ويناقش راندول چونسون فى مقال له عن حركة "آكلى لحم البشر" البرازيلية، بعنوان "استخدام لغة توپى أو عدم استخدامها: أكل لحوم البشر والنزعة القومية فى الأدب البرازيلى المعاصر" استعارة أكل لحم البشر باعتبارها تعبيرًا عن الهوية الثقافية [ولغة توپى هى اللغة التى يستخدمها السكان الأصليون فى البرازيل]. ويقول چونسون:

إن هذه الحركة تمثل، مجازيًا، موقفًا جديدًا تجاه العلاقات الثقافية مع القوى المهيمنة. فلقد أصبح من المحال استخدام مصطلحى المحاكاة والتأثير بدلالاتهما التقليدية. فأعضاء الحركة المذكورة لا يريدون نسخ الثقافة الأوروبية بل التهامها، مستغلين جوانبها الإيجابية، رافضين جوانبها السلبية، بحيث يخلقون ثقافة قومية أصلية تصبح مصدرًا للتعبير الفنى بدلاً من أن تكون وعاءً لأشكال التعبير الثقافى التى نشأت فى مكان آخر.

(چونسون ١٩٨٧).

ولا يتسع المقام هنا للدخول فى دقائق حجة "أكل لحوم البشر" بكل تعقيداتها، ولكنها مهمة لأنها تقدم إلينا استعارة تقوم بوضوح على مذهب "ما بعد الاستعمار" ويمكن تطبيقها على تاريخ النقل الأدبى وتاريخ الترجمة. فالأفكار التقليدية عن الترجمة تقول إنها فى جوهرها "نسخة" منقولة عن "أصل" ما. ونستطيع اليوم أن نرى أن مثل هذه المصطلحات ذات "شحنة" أيديولوجية، كما نستطيع أيضا أن نرى أنها نشأت فى لحظة زمنية معينة. ولكنْ مما له دلالته أن البلاد المستعمرة [بفتح الميم] كان ينظر إليها فى أحيان بالغة الكثرة باعتبار أنها "نسخة" من "الوطن الأم"، أى الأصل. وأى طعن فى فكرة الأصل والنسخة المنقولة عنه، بكل ما يترتب على ذلك من تحديد لمنزلة كل منهما يعتبر فعليًا طعنًا فى رؤية العالم القائمة على المركزية الأوروبية. وقدم دعاة الحركة المذكورة استعارة أكل لحوم البشر، وهى صورة التهام طقسى يتحكم فيه من يلتهم غيره، للدلالة على إعادة تفكير الشعوب المستعمرة [بفتح الميم] فى علاقتها بالمستعمر [بكسر الميم] الأصلى. وهذا منظور ينتمى بوضوح إلى مذهب "ما بعد الاستعمار".

وينطبق ذلك أيضا على مفهوم الترجمة الذى تقدمه شيرى سايمون عندما تقول:

> **إن المبادئ الشعرية للترجمة تنتمى إلى إدراك وجود مذهب جمالى يقوم على التعددية الثقافية. فالكيان الأدبى يتعرض للتفتيت، بطريقة مماثلة للجسد الاجتماعى المعاصر.**
>
> **(سايمون، ١٩٩٦ أ).**

والعبارة الرئيسية هنا هى "التعددية الثقافية". وهكذا فإن المنظور من زاوية ما بعد الاستعمار يجعل أى قول بوجود حدود ثابتة قولاً مشكوكًا فيه، وتصبح

الحدود قلقة مزعزعة. ونحن مضطرون إلى أن نقبل ما تقول تيچاسويني نيرانچانا بأنه استراتيچيات الاحتواء الناجمة عن الترجمة، إذ تقول "إن الترجمة تدعم الصور المهيمنة للمستعمرين [بفتح الميم] وتساعدهم على اكتساب ما يسميه إدوارد سعيد صورًا تمثليم، بحيث تصبح كيانات بلا تاريخ" (نيرانچانا، ١٩٩٢).

وقد يقول قائل "رويدك يا صاح!" أو لم ينبع تيار فكرى كامل عن الترجمة من العمل الثقافي الذي نهض به مترجمو الكتاب المقدس مثل يوچين نايدا؟ فعلاً، هذا صحيح، ولكن أفكار نايدا عن الثقافة مستقاة من الأنثروپولوچيا، ولا أظننا بحاجة إلى التذكير بأن الأنثروپولوچيا كانت منحازة إلى أوروبا حتى عهد جد قريب. أضف إلى هذا أن عمل نايدا في مجال الترجمة، على روعته، يهدف إلى تحقيق غرض محدد، ألا وهو ترجمة نص مسيحى بهدف إقناع غير المسيحيين بوجهة نظر روحية مختلفة. فكتابه **العادات والثقافات** له عنوان فرعى هو " الأنثروپولوچيا للمبشرين المسيحيين"، والعبارة الأولى في الكتاب تقول "كان المبشرون الصالحون على الدوام أنثروپولوچيين مجيدين" (نايدا، ١٩٥٤).

وأما إذا عجز أحد عن إدراك الفرضيات الأيديولوچية الداعمة لجانب كبير من التفكير الأنثروپولوچي، فينبغي أن ندعوه للنظر في الحادثة الشهيرة (أو المؤسفة) التي يرويها وولي سوينكا، في كتابه **الأسطورة والأدب العالمى الإفريقى**، إذ يقول إنه حاول في أوائل السبعينيات إلقاء سلسلة من المحاضرات عن الأدب الإفريقى عندما كان أستاذًا زائرًا في جامعة كيمبريدچ، ولم يسمح له بإلقاء المحاضرات في قسم اللغة الإنجليزية. وأخيرًا أوجد المسؤولون مكانًا له في قسم الأنثروپولوچيا الاجتماعية. ويقول في ذلك الكتاب إن قسم اللغة الإنجليزية لم يكن يؤمن بوجود وحش مثل الأدب الإفريقى" (سوينكا، ١٩٧٦). ويتجه كثير من الأوروپيين إلى وضع أية ثقافة غير أوروبية، وبصورة آلية، في مجال

"الأنثروبولوچيا"، وإلى دراسة ثقافات غير الأوروبيين وتقييمها باعتبارها "الآخر". فالمعيار كان أوروبيًا.

ولست أهاجم الأنثروبولوچيا الثقافية بصورتها المطلقة، فهي تتضمن وجهات نظر متعددة، كما نشهد الآن تقاربًا أشد بين الأنثروبولوچيا الثقافية ودراسات الترجمة. وأما الذى أريده وحسب فهو القول بأن اختصاصات "دعاة الثقافة" الأوائل فى دراسات الترجمة كانت قائمة على منظور أنثروبولوچى ذى تركيز أوروبى لا من منظور الدراسات الثقافية، وهو المنظور الذى لم يتحقق إلا بعد ذلك.

فلننظر الآن إلى نشأة الدراسات الثقافية وتطورها. المعتقد بصفة عامة أن هذا المجال قد ظهر أولاً فى الستينيات، وأدى إلى نشأته نشر سلسلة من النصوص التى وضعها عدد من الأكاديميين البريطانيين العاملين فى الجامعات ومعاهد تعليم الكبار، إذ نشر ريتشارد هوجارت كتابه **فوائد التعليم** عام ١٩٥٧، وتلاه كتاب رايموند ويليامز **الثقافة والمجتمع**، وكتاب أ. پ. طومسون **نشأة الطبقة العاملة الإنجليزية** فى عام ١٩٦٣. وأنشأ هوجارت مركز الدراسات الثقافية المعاصرة فى جامعة برمنجهام فى عام ١٩٦٤، وباقى القصة، كما يقال، معروف.

ولم يكن العمل الذى قام به هوجارت، وويليامز، وطومسون، يمثل مدرسة ما، أو موقعًا للتفكير الاستراتيچى عند نشر كتبهم أول مرة. ولم يبدأ النظر إليهم باعتبارهم مجموعة متجانسة إلا فى وقت لاحق، بسبب اهتمامهم المشترك بجوانب النظام الطبقى الإنجليزى والتزامهم بإعادة تعريف مصطلح "الثقافة". وكانت نقطة انطلاقهم فى الفترة التالية للحرب إدراكهم لوجود فجوة فى الحياة الفكرية فى بريطانيا، ألا وهى عدم وجود فكرة "عريضة" عن الثقافة تستطيع تجاوز الحدود الإقليمية والطبقية. وهاجم رايموند ويليامز، بصفة خاصة، أسلوب استخدام الناقد ف. ر. ليفيز لمصطلح "الثقافة" فى وصف الأشكال الثقافية

الرفيعة وحدها. وكانت حجة ويليامز تقول إننا لا يمكن أن نقبل تعريفًا للثقافة يتجاهل الثقافة الشعبية التي تعبر عن حياة الطبقة العاملة، فقال في كتابه **الثقافة والمجتمع** إن العالم قد بلغ الآن مرحلة من التعقيد لا تسمح بأن يزعم فرد أن لديه الفهم الكامل والمشاركة الكاملة فيها، ومن ثم فلا يمكن أو لا ينبغي إيلاء الأولوية لمنظور أوحد:

> **سوف تعتمد أي حضارة يمكن التنبؤ بها على ضروب بالغة التنوع من المهارات الشديدة التخصص، وهي التي سوف تقتضي، في المجالات المحددة لإحدى الثقافات، تفتيت الخبرة... وإذا وجدت ثقافة مشتركة في عصرنا هذا فلن تتمثل في المجتمع الشامل الذي تصوره الأحلام القديمة، بل سوف تكون منظمة بالغة التعقيد، تتطلب مواصلة التعديل وإعادة رسم الصورة... وسوف يكون من المحال على أي فرد، مهما بلغت موهبته، أن يشارك مشاركة كاملة، لأن تعقيدها سوف يحول دون ذلك.**
>
> **(ويليامز، ١٩٥٧).**

ويطرح ويليامز هنا فكرة الثقافة المعقدة التي من المحال إدراكها إدراكًا كليًا، وقد كُتب عليها أن تظل دائمًا مفتتة، فبعضها مجهول وبعضها غير محقق، وهو يرى مثل هوجارت أن الثقافة متعددة الأصوات وفي حالة حركة، فهي كتلة من العلامات التي تنتقل من مكان إلى مكان، وليست كيانًا مفردًا. وكان الشغل الشاغل للدراسات الثقافية في أعوامها الأولى – أي أثناء سعي هذا الموضوع لإثبات وجوده داخل الجامعات – هو إعادة تقييم الثقافة الشفاهية وثقافة الطبقة العاملة، واستعادة مكانة كلمة "الثقافة" من أجل جماهير الشعب لا من أجل النخبة التي تمثل أقلية. وهكذا انتقل مركز برمنجهام المشار إليه، بقيادة ستيوارت هول،

خليفة هوجارت، إلى اعتبارات تتعلق بالتمييز العنصرى وبين الجنسين أيضًا، وهكذا تضاءل طابعه الإنجليزى الخاص وازداد انتفاعه بالدراسات النظرية فى القارة الأوروبية.

وما فتئ أنطونى إيستهوب يدعو، منذ زمن بعيد، إلى اعتبار الانتقال من الدراسات الأدبية إلى الدراسات الثقافية عملاً محتومًا متواصلاً. وقد نشر أخيرًا مقالاً بعنوان "ولكن ما الدراسات الثقافية؟" يرصد فيها تحولات الدراسات الثقافية منذ أواخر الخمسينيات، قائلاً إنها قد مرت بثلاث مراحل فعلية، فكانت الأولى هى التى يطلق عليها المرحلة الثقافية فى الستينيات، والثانية المرحلة البنيوية فى السبعينيات، والثالثة مرحلة ما بعد البنيوية/ المادية الثقافية فى السنوات العشرين الأخيرة [من القرن العشرين] (إيستهوب، ١٩٩٧). وتتفق هذه المراحل الثلاث مع مراحل مختلفة فى تثبيت أقدام الموضوع باعتباره مبحثًا أكاديميًا. فأما المرحلة الثقافية فتُعنى بالفترة التى كان التحدى الرئيسى فيها يتمثل فى استيلاء النخبة الأقلية على مصطلح الثقافة، وكان هدفها توسيع مفهوم الثقافة حتى تتضمن نصوصًا أخرى بخلاف النصوص المعتمدة. وكانت المرحلة البنيوية سمة للفترة التى تحول فيها الاهتمام إلى البحث فى العلاقة بين الظواهر النصية وبين الهيمنة، وأما المرحلة الثالثة فيتجلى فيها الاعتراف بالتعددية الثقافية.

وهذا التقسيم الثلاثى الذى يمثل الخطوط العريضة لسلسلة التحولات فى التركيز، ذات الدلالة البالغة العمق، فى دراسة الأدب وفى دراسة الثقافة أيضًا، يمكن تطبيقه أيضًا على دراسات الترجمة فى السنوات العشرين الماضية تقريبًا. فالمرحلة الثقافية يمكن أن يوصف بها عمل نايدا، وربما أيضًا عمل بيتر نيومارك، إلى جانب عمل بعض الباحثين مثل كاتفورد أو چورج مونان، إذ لا يمكن إنكار قيمة محاولاتهم للتفكير الثقافى، واستكشاف المشكلة المتمثلة فى كيفية تعريف التعادل، ومغالبة القول بعدم إمكان الترجمة لغويًا فى مقابل عدم إمكانها

ثقافيًا. وأما المشكلة التى كان على الموجة التالية من الباحثين فى الترجمة أن يواجهوها فى عمل من سبقوهم فكانت اتسامه بالبراجماطيقية وانعدام المنهجية إلى حد كبير، إلى جانب عدم اهتمامه بالتاريخ.

ويمكن وصف مرحلة تعدد النظم أيضًا بأنها مرحلة بنيوية، إذ ظلت النظم والأبنية تشغل التفكير فى هذا المجال زمنًا معينًا. وربما كنا قد استخدمنا اللغة المجازية وتحدثنا عن "رسم الخرائط" (هومز) و"التيه" (باسنيت) أو حتى "الانكسارات" (ليفيفير) ولكن انشغالنا الأكبر كان بمدخل يتسم بقدر أكبر من المنهجية فى دراسة الترجمة وممارستها. وبينما كانت دراسات الترجمة تعتنق نظرية تعدد النظم، كانت الدراسات الثقافية تزيد من تعمقها فى نظرية العلاقة بين الجنسين ودراسة ثقافات الشباب، كما بدأت الابتعاد عن التركيز على إنجلترا بوجه خاص، واتسع نطاق الدراسات الثقافية بسرعة فى الثمانينيات فى العديد من مناطق العالم، وخصوصًا فى الولايات المتحدة وفى كندا وفى أستراليا، فتغير طابعها واتجهت إلى المواءمة مع كل مكان تنتقل إليه، فأدخلت فى نطاقها المسائل الخاصة بالهوية الثقافية، والتعدد الثقافى، والتعدد اللغوى، فابتعد تركيزها عن المشاغل البريطانية الخاصة فى السنوات الأولى. وأما ما تبقى من الدراسات الثقافية فى السياق البريطانى، فيمكن وصفه بالمادية الثقافية، وهى التى يقول ألان سنفيلد إنها البديل البريطانى الأصيل للتاريخية الجديدة فى أمريكا (دوليمور وسنفيلد، ١٩٨٥).

ويحاول ويل سترو فى مقال عنوانه "تغير مواقع الحدود، وانحدار الأنساب" أن يلخص ما حدث للدراسات الثقافية فى الولايات المتحدة، قائلاً إن الدراسات الثقافية "كانت تمثل اتجاه عدد من مجالات البحث فى العلوم الإنسانية" إلى شواغل ومناهج كان يُرى فى الماضى أنها تنتمى لعلم الاجتماع.

أى، مثلاً، إلى دراسة إثنوغرافيا الجماهير فى دراسات أجهزة الإعلام، أو دراسة التشكيلات الفكرية والسلطة المؤسسية فى التاريخ

الأدبى، أو طرائق وصف بناء الحيز الاجتماعى فى ضروب منوعة من الأشكال الثقافية.

(سترو، ١٩٩٣)

كما يشير أيضًا إلى أن الدراسات الثقافية أتاحت الفرصة لتقدم الدراسات الإنجليزية ودراسات الأفلام السينمائية، وهى الدراسات التى يقول إنها "نجحت فى تجاوز مراحل ما بعد البنيوية فى تطورها". وأنا أفهم من هذا أن هذه الدراسات كانت قد وقعت فى شبكة فكر ما بعد البنيوية، وهو الذى يفرض قيودًا تشبه قيود المنهج الشكلى القديم فى الحد من الحركة، ومن ثم أصبحت هذه الدراسات عاجزة عن التعامل مع الطرائق الحيوية الجديدة للتفكير حول الممارسات النصية التى ظهرت بوضوح وجلاء فى سائر مناطق العالم.

وهكذا اتجهت الدراسات الثقافية فى مرحلتها الدولية الجديدة إلى علم الاجتماع، وإلى الإثنوغرافيا، وإلى التاريخ. وعلى غرار ذلك اتجهت دراسات الترجمة إلى الإثنوغرافيا والتاريخ وعلم الاجتماع من أجل تعميق مناهج تحليل ما تتعرض له النصوص فى أثناء ما يمكن تسميته "النقل عبر الثقافى" أو الترجمة. وكانت لحظة التلاقى بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة قد حلت فى الوقت المناسب تمامًا لكلا المجالين، إذ كانت المناظرة الكبرى فى التسعينيات تدور حول العلاقة بين العولمة من ناحية، أى بين ازدياد الترابط فى النظام العالمى من حيث التجارة والسياسة والاتصالات، وبين ارتفاع موجة النزعات القومية من جانب آخر. ومن المقطوع به أن العولمة حركة دائبة، ولكنها أيضًا تواجه معارضة هائلة. فكما يقول ستيوارت هول، يكمن معنى الهوية فى تحديد "ماهية" كل فرد فى ضوء ما يختلف عن هذه "الماهية":

فكونك إنجليزيًا يعنى أن تعرف نفسك قياسًا بالفرنسيين، وبأبناء البحر المتوسط ذوى الدم الحار، والنفس الروسية ذات العاطفة المشبوبة، والمجروحة، أى إنك تطوف بالكرة الأرضية كلها، فإذا عرفت ماهية كل فرد آخر، عرفت أن ماهيتك تمثل ما تختلف فيه عن هؤلاء.

(هول، ١٩٩١).

أى إن الدراسات الثقافية قد انتقلت، إن شئنا الإيجاز، من بداياتها ذات الطابع الإنجليزى الخالص إلى اكتساب طابع دولى متزايد، واكتشفت البُعد المقارن اللازم لما يمكن أن نسميه "التحليل المشترك بين الثقافات"، وانتقلت دراسات الترجمة من المفهوم الأنثروبولوجى للثقافة (وإن يكن مفهومًا بالغ التشوش) إلى مفهوم الثقافات، بصيغة الجمع. وتخلت الدراسات الثقافية، من حيث المنهجية، عن مرحلتها التبشيرية باعتبارها قوة معارضة للدراسات الأدبية التقليدية وأصبحت تنظر بدقة أكبر فى قضايا علاقات الهيمنة الكامنة فى إنتاج النصوص، وعلى غرار ذلك تقدمت دراسات الترجمة فانتقلت من المناقشات التى لا تنتهى حول "التعادل" إلى مناقشة العوامل التى تتحكم فى إنتاج النصوص عبر الحدود اللغوية. وهكذا فإن التحولات التى مر بها كل من هذين المجالين البينيين على امتداد العقدين أو العقود الثلاثة المنصرمة كانت متماثلة إلى حد كبير، وكانت تسير فى الاتجاه نفسه، أى نحو زيادة الوعى بالسياق الدولى وضرورة التوازن ما بين "الخطاب" المحلى و"الخطاب" العالمى، وتوسل كلاهما منهجيًّا بالسيميوطيقا لاستكشاف الإشكاليات التى يكتنف وضع الشفرات وحليا.

وأما العلاقة التى كثيرًا ما شابها التوتر بين الدراسات الأدبية وعلم الاجتماع – وهى التى اتسمت بها المناقشات فى الدراسات الثقافية – فقد كان لها ما يوازيها فى دراسات الترجمة، ألا وهى العلاقة المتوترة بين الدراسات الأدبية

وعلوم اللغة. ولكننا نرى من جديد هنا تغيرات لها مغزاها. فلقد اتجهت علوم اللغة أيضًا إلى الثقافة، إذ إن جانبًا كبيرًا من البحوث الجارية حاليًا فى المجال الواسع لعلوم اللغة ذو قيمة كبرى للترجمة، فالبحوث فى وضع المعاجم، وفى لغويات النص، وفى تحليل الأطر، تبين أهمية السياق ويتجلى فيها مدخل ثقافى أوسع نطاقًا من منهج اللغويات التقابلية بالأسلوب القديم فى الماضى.

ويركز أحد التيارات الرئيسية للنقاش داخل الدراسات الثقافية على فكرة القيمة – سواء كانت قيمة جمالية أو مادية – باعتبارها خاضعة للثقافة: كانت الفكرة القديمة التى تقول إن النصوص تتمتع بقيمة ذاتية عالمية خاصة بها قد أعانت تلك النصوص على البقاء على مر العصور. وهكذا كان المتبع تقديم نصوص بعض الكتاب، مثل هوميروس أو شيكسبير، باعتبارها نصوصًا صلبة متجانسة عالمية. كما إن فكرة "الأدب المعتمد" تقوم على العظمة العالمية لكبار الكتاب الذين تتخطى أعمالهم حدود الزمن، وتقدم لنا، إن شئنا استخدام عبارة الناقد ليفيز، "أجمل الخبرات البشرية فى الماضى" (ليفيز، ١٩٣٠). ولكن تطور الدراسات الثقافية أوجد الإطار الذى برزت فيه قضية البناء الواعى للمثل الجمالية العليا وأكسبها دلالتها الخاصة، فإلى جانب إعجابنا بشيكسبير أصبح لزامًا علينا أن نطرح أسئلة حول كيفية معرفة ما نعرفه عن شيكسبير وعن مسرحياته، وعن العوامل الأخرى، المختلفة عن المعايير الجمالية المحضة، التى نهضت بدور فى هذا الصدد. وتُطرح هذه الأسئلة نفسها فى مجال دراسات الترجمة، حيث اتضح أن نقل النصوص عبر الثقافات لا يعتمد قطعًا على القيمة الذاتية المفترضة للنص وحدها.

ولو أننا نظرنا إلى هوميروس وشيكسبير من زاوية أخرى بخلاف مكانتهما الأدبية، سواء كان ذلك من داخل الدراسات الثقافية أو دراسات الترجمة، فسوف تبرز لنا أسئلة من شتى الأنواع. ففى حالة هوميروس ربما احتجنا إلى أن نسأل

كيف وصلتنا النصوص القديمة، وما مدى تمثيل ما وصلنا للآداب القديمة، مـــا دام من الواضح أن ما فقد من هذه النصوص يزيد كثيرًا عما بين أيـــدينا فـــى الوقـــت الحاضر، وأن نتساءل عن الكيفية المحتملة لقراءتها أصلاً، وعمن قرأها، وعمـــن كلف الشاعر بكتابتها، وعمن دفع أجره، والغرض الذى ربما قامت به فى ســـياقها الأصلى. فإذا تجاوزنا هذا الاستقصاء الأثرى كان علينا أن ننظر فى تاريخ منزلـــة هوميروس فى الآداب الغربية، وأن نهتم اهتمامًا خاصًا بإعادة اكتشاف عالم اليونان القدماء أثناء عصر التنوير الأوروبى، واستخدام النماذج اليونانية فى التعليم إبـــان القرن التاسع عشر. وسوف يكون علينا أيضا أن ننظـــر فـــى تـــاريخ ترجمـــات هوميروس، والدور الذى لعبته هذه الترجمات فى مختلف النظم الأدبيـــة. وســـوف يكون علينا – وربما يكون لهذا الأمر دلالة قصوى اليوم بسبب التدهور فى تعلُّـــم اللغة اليونانية القديمة – أن ننظر فى سبب استمرار احتلال هوميروس لهذا الموقع الرفيع على سُلَّم المراتب الأدبية وكتاباته لا يكاد يقرؤها أحد قط. إلا مـــن خـــلال الترجمة، بطبيعة الحال.

وينطبق ذلك نفسه على شيكسبير، إذ لا بد لنا أن ننظر فى الأسلوب المُركَّب الذى وُضعت به مسرحياته أصلاً (أى إذا كانت كُتبت قبل التجارب المسرحية مـــع الممثلين، أو أثناء التجارب المسرحية ثم سجلها على الـــورق شـــخص مـــا، أو إذا كانت قد كتبت مُنَجَّمَةً فى صورة أدوار لممثلين من الأفراد الذين يتولون بأنفـــسهم تعديلها، على غرار سيناريوهات الكوميديا ديلارتى الإيطاليـــة)، وأن ننظـــر فـــى المصادر المستخدمة أثناء كتابتها، وفى تـــاريخ تحقيـــق نـــصوص المـــسرحيات ونشرها، وهى مهمة أكثر تعقيدًا وتركيبًا، وفى مكانة شيكسبير قبل القـــرن الثـــامن عشر، والرواج العظيم الذى لاقته نصوصه فـــى مـــستهل الحركـــة الرومانـــسية، وخطوات "التقديس" التدريجى الذى تحقق منذ ذلك الحين. وسوف يكون علينا أيضًا أن ننظر فى صور شيكسبير البالغة الاختلاف التى تظهر فى الثقافـــات المختلفـــة:

صورة المؤلف السياسي الراديكالي في أوروبا الوسطى والشرقية، مثلا، أو صورة الكاهن الأكبر للمثل الأعلى للامبراطورية البريطانية، وهي الصورة التي صُدِّرَت إلى الهند والمستعمرات. وفي غمار بحثنا في كيفية خلق هذه الصور المختلفة لشيكسبير نجد أننا نعود إلى الدور الذي لعبته الترجمة.

ويشترك مجالا دراسات الترجمة والدراسات الثقافية في اهتمامهما الأساسي بمسائل علاقات السلطة وإنتاج النصوص، وتزداد صعوبة قبول القول باحتمال وجود أية نصوص خارج شبكة لعلاقات السلطة، كلما ازدادت معرفتنا بالقوى الفعالة التي تتحكم في العالم الذي نعيش فيه، وبالقوى التي كانت تتحكم في العالم الذي عاش فيه أسلافنا. وكان أندريه ليفيفير قبيل وفاته يعمل على وضع نظرية عن الشبكات الثقافية، استنادا إلى عمل بيير بورديو وآرائه عن الرأسمال الثقافي. ومثل هذا النظام من شأنه أن يبين لنا بوضوح أن النصوص تتعرض لشتى ضروب التغير في مكانتها عبر العصور المختلفة والثقافات المختلفة، وأن يساعدنا على إيضاح بعض التقلبات في التغير المذكور من زاوية تختلف عن زاوية القيمة الجمالية الأكبر أو الأقل.

ويعرف كل باحث في دراسات الترجمة أن مقارنة ترجمات نص معين، خصوصا إذا كان هذا النص قد ترجم مرات عديدة، تثبت خطأ الزعم بالعظمة العالمية. فالترجمات التي يُحتفى بها باعتبارها نهائية في لحظة زمنية معينة، يمكن أن تختفي فلا تترك لها أثرا بعد بضع سنوات. ويحدث ذلك نفسه لشتى أنواع النصوص، ولكن قدرتنا على إدراك ما يحدث بوضوح أقل من قدرتنا على إدراك التغير عند النظر إلى ترجمات النص نفسه. لقد اختفى تماما عدد لا يحصى من أنجح المؤلفين اختفاءً تامًا، ولابد من تكاتف الجهود، على نحو ما نشهده في السياسات الواعية التي تطبقها البحوث النسوية لاكتشاف الكاتبات مثلا، حتى نستطيع استرجاع النصوص المفقودة. وقد عبرت عن ذلك شري سايمون بإيجاز قائلة:

انكشفت حقيقة تلك المواقع التى قيل إنها عالمية (التقاليد العظمى للمذهب الإنسانى، وشرعة الكتب العظمى، والساحة الجماهيرية المرتبطة بالتواصل الديموقراطى، والنموذج الثقافى الذى يغذو المثل الأعلى للمواطنة ويعمل على بقائه) فاتضح أنها تعبير فى جوهره عن قيم ذكور الطبقة المتوسطة الأوروبيين البيض.

(سايمون ١٩٩٦ ب)

ولا تزال الروابط بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة، إلى الآن، روابط غير متينة، إذ إن جانبا كبيرًا من العمل فى الدراسات الثقافية، خصوصًا فى العالم الناطق بالإنجليزية، لايزال يستند إلى لغة واحدة، إلى جانب تركيز الاهتمام على فحص السياسات والممارسات الثقافية من داخلها. ومع ذلك فإننا نلمح اتجاهًا يشتد ساعده نحو الدراسات المشتركة بين الثقافات، بل إن أقدامه قد ثبتت فعلاً فى بعض المجالات مثل دراسات التمييز بين الجنسين، أو دراسات الأفلام السينمائية أو دراسات أجهزة الإعلام. ولكن، وبصفة عامة، إذا كان عالم دراسات الترجمة قد أبدى التباطؤ فى استخدام المناهج التى نشأت داخل الدراسات الثقافية، فإن عالم الدراسات الثقافية قد أبدى تباطؤا أكبر فى إدراك قيمة البحوث فى مجال الترجمة. ومع ذلك فإن أشكال التوازى بين هذين المجالين البينيين والتداخل بينهما ذات دلالة كبرى لم تعد تسمح بتجاهلها. فإذا كان التوجه إلى الثقافة فى دراسات الترجمة قد انطلق منذ أكثر من عشر سنوات، فإن التوجه نحو الترجمة فى الدراسات الثقافية قد خطا الآن خطوات واسعة.

والممارسون فى مجالى الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة يدركون أهمية فهم عمليات التلاعب التى تجرى فى إطار إنتاج النصوص، فالكاتب لا يكتب فى فراغ وحسب: فإنه، رجلاً كان أو امرأة، نتاج لثقافة معينة، ولحظة زمنية معينة،

وتتجلى فى كتابته بعض العوامل الأخرى – مثل الانتماء العرقى، وانتمائه إلى أحد الجنسين، وعمره وطبقته الاجتماعية – إلى جانب الخصائص الأسلوبية والشخصية التى تميزه عن غيره. أضف إلى ذلك أن الظروف المادية التى تصاحب إنتاج النص وبيعه وتسويقه وقراءته تنهض بدور أساسى فى هذا الصدد. ويقول بورديو:

إن كل سلطة قادرة على فرض معان معينة، بل وأن تفرضها باعتبارها معانٍ مشروعة من خلال إخفاء علاقات السلطة التى تعتبر أساسًا لقوتها، تضيف قوتها الرمزية إلى علاقات السلطة المذكورة.

(بورديو وباسيرون، ١٩٧٧).

والترجمة، بطبيعة الحال، من الأساليب الأساسية لفرض المعنى مع إخفاء علاقات السلطة التى تكمن خلف إنتاج ذلك المعنى. فإذا ضربنا المثل بالرقابة، كان من السهل علينا أن نرى كيف تفرض الترجمة الرقابة حتى وهى تزعم أنها ترجمة حرة صريحة للنص المصدر. ويسهل على من يقارن النص المترجم بالنص الأصلى أن يتبين أدلة مثل هذه الرقابة فيما يتعلق بالنصوص المكتوبة. فكانت روايات إميل زولا، على سبيل المثال، تتعرض لقدر كبير من الحذف والتعديل على أيدى المترجمين والناشرين عندما ظهرت بالإنجليزية أول مرة. وقد بدأ عدد من الباحثين، منذ عهد قريب، ينظرون فى أشكال أخرى من الرقابة التى لا يتسنى إدراكها مباشرة، وخصوصًا فى السينما، حيث يمكن مثلاً استخدام عوامل تقنية فى حذف المادة التى لا تعتبر مقبولة (كالقيود الخاصة بطبع الترجمة على الشريط، مثلاً، بسبب العدد المحدود من الشخصيات التى يمكن أن تظهر مع السطر الواحد من الحوار، أو الضرورة التى تمليها "الدبلجة" [أى إنطاق الممثلين بلغة أخرى] وهى جعل الأصوات تتفق مع الحركات الجسدية الظاهرة على الشاشة). ومن

الطريف كذلك أن نحدس إن كان ظهور صناعات الدبلـچـة فـى بلـدان معينـة راجعا فى أوقات معينة إلى وجود حكومات شمولية. لماذا نجد أن بلدانًا مثل إيطاليا وألمانيا واليونان وإسـپـانيا والاتحاد السوڤـييتى السابق والصين، وغيرها كثيـر من البلدان التى خضعت للنظم الدكتاتورية أو العسكرية، قـد أنـشأت صـناعات "الدبلـچـة" بدلاً من طبع الترجمة على الشريط؟ إذ إن الدبلـچـة تلغى الأصوات الأصلية، وتحد من إمكان الإصغاء إلى لغات أخرى، وأما طبـع الترجمـة علـى الشريط فهو يقدم، على العكس من ذلك، منظورًا مقارنًا، ما دام يسمح للجمهور أن يطلع على النظامين المصدر والمستهدف.

ويقول لورنس ڤـينوتى إن الترجمة مهما يكن مكـان أدائهـا أو دقتـه أو كيفيته، تخضع دائمًا، وإلى حد ما، لبعض القيود:

> **إن كل خطوة من خطوات الترجمـة – مـن اختيـار النـصوص الأجنبية، إلى تنفيذ استراتيـچـيات الترجمـة، إلـى التحريـر، إلـى استعراض الترجمات وقراءتها – تمر بوسيط يتمثل فـى القـيم الثقافيـة المتنوعة الجارية فى اللغة المستهدفة، ودائمًا ما تكون هذه ذات مراتـب هرمية من لون ما.**
>
> **(ڤـينوتى، ١٩٩٥).**

أى إن الترجمة مشتبكة دائمًا بمجموعة من علاقات الـسلطة القائمـة فـى السياق المصدر والسياق المستهدف معًا، ومشكلات فك شفرة نص من النـصوص تتعلق بأمور أكبر بكثير من اللغة، على الرغم من أن أساس أى نص مكتوب هـو اللغة. كما إن أهمية تفهم ما يحدث فى عملية الترجمة تكمن فى قلب فهمنا للعـالم الذى نعيش فيه، وإذا كانت دراسات الترجمـة قـد زاد اهتمامهـا بالعلاقـة بـين

النصوص المفردة والنظام الثقافى الأكبر الذى توضع فيه هذه النصوص وتُقرأ، فليس مما يدعو إلى الدهشة إذن أن يزداد النظر إلى الترجمة باعتبارها ممارسة فعلية وتعبيرًا مجازيًّا فى إطار الدراسات الثقافية، وخصوصًا فى إطار نظرية ما بعد الاستعمار.

ويقوم هومى بهابها، فى مقال عنوانه "كيف تدخل الجدة العالم"، بإعادة قراءة ڤالتر بنيامين، وفحص دور الترجمة فى التفاوض الثقافى (وإعادة ذلك التفاوض) قائلاً:

> **الترجمة هى الطبيعة الأدائية للتواصل الثقافى. فهى اللغة فى حالة الحركة والفعل (التلفظ بالكلمات وأوضاعها) لا اللغة فى موضعها الأصلى (المتلفظ به أو المفترض). وعلامة الترجمة دائمًا ما تعلن أو تحدد مختلف الأوقات والأماكن التى تفصل ما بين السلطة الثقافية وممارساتها الأدائية. و"الزمن" فى الترجمة يكمن فى الحركة المذكورة للمعنى، وهو مبدأ وممارسة التواصل الذى يقول پول دى مان عنه إنه "يجعل الأصل يتحرك حتى ينزع منه "القداسة" ويمنحه حركة التفتيت، وتجوال التشرد، ولونًا من المنفى الدائم".**
>
> **(بهابها، ١٩٩٤).**

وهذه الصورة للترجمة باعتبارها علامة على التفتيت، وعلى الزعزعة الثقافية والتفاوض الثقافى، صورة تمثل أواخر القرن العشرين تمثيلا قويًّا، ولما كانت اللغة الإنجليزية توسع من نطاق تأثيرها الدولى، فإن أعدادًا متزايدة من الناس من خارج العالم الناطق بالإنجليزية يشاركون مشاركة فعالة فى أنشطة الترجمة. ولن ينقضى زمن طويل حتى نرى أن الإنجليز الذين يتكلمون لغتهم الوطنية قد سلبوا امتيازهم فى عالم يسوده تعدد اللغات.

وإذن فما موقفنا الحالى على ضوء ذلك كله؟ الواقع أننا فى موقف يتيح لنا بكل يسر أن نمضى قدمًا. لقد بلغت دراسات الترجمة والدراسات الثقافية سن الرشد. إذ دخل هذان المبحثان البينيان مرحلة دولية جديدة، وقد قطعا شوطًا لا بأس به، ومنذ مدة غير قصيرة، مبتعدين عن بداياتهما التى كانت تتسم بضيق النظرة السافر، وتركيزهما الأوروبى، ومتجهين نحو الفحص الأعمق للعلاقة بين ما هو محلى وما هو عالمى. وقد أصبح كل منهما الآن مجالاً شاسعا بالغ التنوع، لا يوجد فيه اتفاق فى الآراء، وإن كان يخلو أيضًا من أى اختلافات جذرية قد تهدده بالتفتيت أو التدمير من الداخل. وأمامنا الآن بوضوح عدة مجالات تتيح زيادة التعاون المثمر فيها بين ممارسى هذين المبحثين البينيين.

- لا بد من زيادة فحص عملية التثاقف [التطويع الثقافى] التى تجرى فيما بين الثقافات وكيفية بناء الثقافات المختلفة لصورها عن الكُتّاب والنصوص.
- لا بد من إجراء مزيد من الدراسات المقارنة للطرائق التى تتحول بها النصوص إلى رأسمال ثقافى عبر الحدود الثقافية.
- لا بد من زيادة فحص ما يسميه فينوتى "التركيز العرقى الظالم للترجمة"، وإجراء مزيد من البحوث فى الجوانب السياسية للترجمة.
- لا بد من تجميع الموارد من أجل توسيع نطاق البحث فى التدريب المشترك بين الثقافات، وما يترتب على مثل هذا التدريب فى عالم اليوم.

وليس من قبيل المصادفة أن أدب الرحلات قد أصبح اليوم مجالاً بالغ الثراء أمام من يود استكشافه من الباحثين فى دراسات الترجمة والدراسات الثقافية، إذ يمكنهم أن يروا بأقصى درجة من الوضوح فى هذا النوع الأدبى الاستراتيجيات الفردية التى يستخدمها الكُتّابُ عمدًا لبناء صور الثقافات الأخرى التى يريدون لقرائهم الاطلاع عليها.

وعندما أشار رايموند ويليامز إلى أنه من المحال على أى فرد منا أن يحيط إحاطة كاملة بالصورة الكلية لشبكة العلامات المعقدة التى تشكل الثقافة، فإنــه قــد حررنا فى الواقع من الأسطورة القديمة التى تقول بوجود صورة نهائية لأى شيء. ومقولته ترسم أيضا طريق التقدم الذى يدعو إلى تطبيق مدخل تعــاونى، فمــا دام الفرد عاجزًا عن إدراك الصورة الكلية، فلا بد أن اجتماع عدد من الأفــراد ممــن يتمتعون بمجالات خبرة متفاوتة واهتمامات مختلفة سوف تكون له مزايــاه. وقــد سارت الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة فى اتجاه المدخل التعاونى، بإنشاء فرق وجماعات بحثية، وزيادة عدد الشبكات الدولية وزيادة التواصل. والذى نستطيع أن نراه من واقع الدراسات الثقافية ودراسات الترجمــة اليــوم أن زمــن الأكــاديمى المنعزل القابع فى برج عاجى قد انتهى إلى غير رجعة، بل إن الانعزال يؤدى إلى نتائج عكسية فى هذه المباحث البينية ذات الجوانب المتعددة. فالترجمة، علــى أيــة حال نشاط حوارى بطبيعته نفسها، ما دام يشارك فيه أكثر مــن صــوت واحــد. وتحتاج دراسة الترجمة، مثل دراسة الثقافة، تعدد الأصوات، كما يتشابه المجــالان فى أن دراسة الثقافة دائمًا ما تتطلب فحص عمليات التشفير وفك الــشفرات التــى تتكون الترجمة منها.

المراجع

Foroward :

Bassnett, Susan (1980) *Translation Studies*. London: Methuen. (Rev. edition: London: Routledge, 1988).

Bassnett, Susan and André Lefevere (eds) (1990) *Translation, History, and Culture*. London: Pinter.

Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.

Easthope, Anthony (1997) But what is Cultural Studies. In Susan Bassnett (ed.) *Studying British Cultures: An Introduction*. Londcn: Routledge.

Hermans, Theo (1985) *The Manipulation of Literature*. New York: St. Martins Press.

Holmes, James S., Lambert, José and van den Broek, Raymond (eds) (1978) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco.

Johnson, Barbara (1985) Taking fidelity philosophically. In Joseph F. Graham (ed.) *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell University Press.

Lefevere, André (1982) Mother Courage's Cucumbers: Text, system, and refraction in a theory of literature. *Modern Language Studies* 12 (4) (Fall), 3-20.

Lefevere, André (1992a) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.

Lefevere, André (1992b) *Translation / History / Culture: A Sourcebook*. London: Routledge.

Lefevere, André (1992c) *Translation Literature*. New Yorik: MLA Press.

Nussbaum, Emily (1997) Turning Japanese: The Hiroshima poetry hoax. *Lingua Franca* 6 (7) (November), 82-84.

Toury, Gideon (1985) Translation, literary translation, and pseudotranslation. *Comparative Criticism* Vol. 7. Cambridge: Cambridge University Press.

Will, Frederic (1993) *Translation, Theory and Practice: Reassembling the Tower*. Lampeter: Edwin Mellon Press.

Chapter 1:

Vermeer, Hans J. (1992) *Skizzen zu einer Geschicte der Translation*. Frankfurt / M: Verlag für interkulterelle Kommunication. 2 volumes.

Chapter 2:

Barthes, Roland (1977) The death of the author. Ed. And transl. Stephen Heath *Image, Music, Text* (pp. 142-149). London: Fontana.

Beckett, Samuel (1961) *Poems in English*. New York: Grove Press.

Borges, Jorge Luis (1964) Transl. James E. Irby 'Pierre Menard, author of the Quixote.' In Donald A. Yates and James E. Ibry (eds) *Labyrinths* (pp. 62-72). Harmondsworth: Penguin.

Byron, Robert (1937) *The Road to Oxiana*. London: Macmillan.

Dalrymple, William (1990) *In Xanadu: A Quest*. London: Flamingo.

Derrida, Jacques (1985) 'Des Tours de Babel.' Transl. Joseph F. Graham. In Joseph F. Graham (ed.) *Difference and Translation*. Ithaca: Cornell University Press.

F.B. (1880) *The Kasidah of Hají Abdú El-Yazdí. London: Bernard Quaritch.*

Godard, Barbara (1995) Theorizing feminist discourse / translation. In Susan Bassnett and André Lefevere (eds) *Translation, History and Culture* (pp. 87-97). London: Cassell (first pub. Pinter, 1990).

Mallory, Thomas (1969) *Morte d'Arthur* (2 vols). Harmondsworth: penguin.

McLynn, Frank (1990) *Burton: Snow Upon the Desert*. London: John Murray.

O'Hanlon, Redmond (1984) *Into the Heart of Borneo*. Edinburgh: The Salamander Press.

Rider Haggard, H. (1887) *Allan Quatermain.* London: Longmans, Green and Co.

Sarup, Madan (1994) Home and identity. In George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis and Tim Putnam (eds) *Travellerss' Tales: Narratives of Home and Displacement* (pp. 93-105). London: Routledge.

Toury, Gideon (1985) Translation, literary translation and pseudotranslation. *Comparative Criticism*, Vol. 6 (pp. 73-85). Cambridge: Cambridge University Press.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility.* London and New York: Routledge.

Chapter 3:

Andrews, Robert (1766) *The Aeneid of Virgil.* London: Printed by Assignment from Robert Andrews.

Conington, John (1900) *The Works of Virgil.* Philadelphia: David McKay.

Davidson, Joseph (1801) *The Works of Virgil translated into English Prose, as near the Originals as the different Idioms of the Latin and English languages will allow with the Latin Text and Order of Construction on the same Page; and Critical, Historical, Geographical, and Classical Notes, in English, from the best Commentators both Ancient and Modern, beside a very great Number of Notes entirely New. For the Use of Schools, as well as Private Gentlemen.* London: Printed by Assignment from Joseph Davidson.

Day Lewis, Cecil (1952) *The Aeneid of Virgil*. London: The Hogarth Press.

Douglas, Gavin (1971) *The Aeneid of Virgil translated into Scottish Verse*. New York: AMS Press [Edinburgbh 1893].

Dryden, John (1940) *Virgil: The Aeneid. Translated by John Dryden. With Mr. Dryden's Introduction*. New York: The Heritage Press.

Fairfax Taylor, E. (1907) *The Aeneid of Virgil*. London, Toronto, New York: Dent and Dutton.

Fitzgerald, Robert (1990) *The Aeneid. Virgil*. New York: Vintage Books.

Guillory, John (1993) *Cultural Capital*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Humphries, Rolfe (1953) *The Aeneid of Virgil*. London and New York: Scribner's.

Jackson Knight, W.F. (1958) *Virgil. The Aeneid*. Harmondsworth: Penguin Books.

Mandelbaum, Allen (1981) *The Aeneid of Virgil*. New York: Bantam Books.

Pitt, Christopher (1763) *The Works of Virgil in English Verse*. London: R. & J. Dodsley.

Rhoades, James (1893) *The Poems of Virgil*. Oxford: Oxford University Press.

Richards, G.K. (1871) *The Aeneid of Virgil.* Edinburgh and London: William Blackwood and Sons.

Singleton, R.C. (1855) *The Works of Virgil, Closely Rendered Into English Rhythm and Illustrated from British Poets of the 16th, 17th, and 18th Centuries.* London: Bell and Daldy.

Trapp, Joseph (1735) *The Works of Virgil translated into English Blank Verse with large Explanatory Notes and Critical Observations by Joseph Trapp, D.D.* London: Printed by Assignment from Joseph Trapp.

West, David (1990) *The Aeneid.* London: Penguin Books.

Chapter 4:

Alvi, Moniza (1993) Arrival 1946. *The Country at My Shoulder.* Oxford: Oxford University Press.

Benjamin, Walter (1969) [1923] *Illuminations.* Transl. Harry Zohn. New York: Schocken.

Bly, Robert (1984) the eight stages of translation. In William Frawley (ed.) *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives.* Newark: University of Delaware Press.

Bonnefoy, Yves (1992) [1989] Translating poetry. Transl. John Alexander and Clive Wilmer. In Rainer Schulte and John Biguenet (edsO) *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 186-192). Chicago and London: University of Chicago Press.

Byron, Lord (1959) *The Poetical Works of Lord Byron*. London: Oxford University Press.

de Campos, Augusto (1978) *Verso, reverse e controverso*. San Paolo: Perspectiva

Cary, H.F. (1814) *The Vision of Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*. London: Frederick Warne.

Durling, Robert M. (1996) *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Vol. I. Inferno*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Holmes, James (1978) Describing literary translations: Models and methods. In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Broek (eds) *Literature and Translation* (pp. 69-83). Leuven: ACCO.

Holmes, James (1978) [1970] Forms of verse and the translation of verse form. In James Homes (ed.) *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies* (pp. 23-33). Amsterdam: Rodopi.

Lefevere, André (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen / Amsterdam: Van Gorcum.

Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

Longfellow, Henry Wadsworth (1867) *Dante's Inferno*. London: George Routledge.

Norton, Charles Eliot (1941) *The Divine Comedy of Dante Alighieri.* Boston / New York: Houghton Mifflin.

Paz, Octavio (1992) [1971] Translation: Literature and letters. Transl. Irene del Corral. In Rainer Schultze and John Biguenet (eds). *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 152-62). Chicago and London: University of Chicago Press.

Pound, Ezra (1954) [1928] How to read. *New York Herald.* Reprinted in T.S. Eliot (ed.) *Literary Essays of Ezra Pound* (pp. 15-40). London: Faber and Faber.

Pound, Ezra (1954) Hell. *The Criterion,* April, 1934. Reprinted in T.S. Eliot (ed.) *Literary Essays of Ezra Pound* (pp. 201-213). London: Faber and Faber.

Sayers, Dorothy (1949) *The Divine Comedy. Vol. I. Hell.* Harmondsworth: Penguin.

Shelley, Percy Bysse (1965) [1820] The defence of poesy. In *Complete Works V* (pp. 109-43). London: Ernest Benn.

Sisson, C.M. (1980) *The Divine Comedy.* Manchester: Carcanet.

Tolstoy, Leo (1970) [1906] Shakespeare and the drama. In Oswald LeWinter (ed.) *Shakespeare in Europe* (pp. 214-74) Harmondsworth: Penguin.

Voltaire (1995) Letter to the Comte d'Argental, 1776. Cited in Romy Heylen *Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets* (pp. 27-28). London and New York: Rourledge.

Will, Frederic (1993) *Translation, Theory and Practice. Reassembling the Tower*. Lampeter: Edwin Mellon Press.

Wyatt, Sir Thomas (1978) *The Complete Poems*, Edited by R.A. Rebholtz. Harmondsworth: Penguin.

Chapter 5:

Bosley, Keith (1989) *The Kalevala*. Oxford: Oxford University Press.

Branch, M.A. (1985) Introduction. In W.F. Kirby *Kalevala. The Land of Heroes* (pp. i-xxxv). London and Dover, NH: The Athlone Press.

Cassell's Encyclopedia of Literature (1953) London: Cassell.

Crawford, John Martin (1888) *The Kalevala*. New York: John B. Alden.

Encyclopedia Britannica, Eleventh edition (1910). Cambridge: Cambridge University Press.

Encyclopedia Britannica, Fourteenth edition (1972). Chicago and London: William Benton.

Friberg, B. (1988) *The Kalevala*. Helsinki: Otava Publishing Company Ltd.

Jänicke, Gisbert (1991) Kalevaland. Hamburg: Helmut Buske.

Kirby, W.F. (1907) *Kalevala. The Land of Heroes*. London and New York: Dent and Dutton.

Magoun, Francis Peabody, Jr (1963) *The Kalevala*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Schoolfield, George (1988) Introduction. In Eino Friberg *The Kalevala* (pp. 26-38). Helsinki: Otava Publishing Company Ltd.

Wuorinen, John H. Kalevala. In *Colliers Encyclopedia* (Vol. 13, 704). New York and Toronto: Macmillan.

Chapter 6:

Sirkku Aaltonen (1996) *Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation.* Joensuu: Joensuu University Press.

Bassnett, Susan (1978) Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance. In James Holmes, Jose Lambert and Raymond Van den Broek (eds) *Literature and Translation* (pp. 161-176). Leuven: ACCO.

Bassnett, Susan (1980) The problems of translating theatre texts. *Theatre Quarterly* 10 (38). 47-55.

Bassnett, Susan (1985) Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts. In Theo Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature* (pp. 87-193). London: Croom Helm.

Bassnett, Susan (1990) Translating for the theatre: Textual complexities. *Essays in Poetics* 15 (1). April. pp. 71-84.

Bassnett, Susan (1991) Translating for the theatre: The case against 'performability'. *TTR* 4 (1). pp. 99-113.

Bassnett, Susan and Hirst, David (1987) *A Woman in Search of Herself* (English version of Luigi Pirandello's *Trovarsi*). BBC Radio 3, 30 June, 1987..

Barba, Eugenio (1985) *Beyond the Floating Islands*. New York: PAH Publications.

Ben-Shahar, Rina (1994) Translating literary dialogue: A problem and its implications for translation into Hebrew. *Target* 6 (2), pp. 195-221.

Carlson, Marvin (1985) Theatrical performance: Illustration, translation, fulfillment or supplement? *Theatre Journal*. March, pp. 5-11.

Carrière, Jean-Claude (1985) Chercher le Coeur profound. *Alternatives théâtrales no. 24*.

Frayn, Michael (1989) Christopher Hampton and Timberlake Wertenberger, debate on translation, *Platform Papers* London: Royal National Theatre.

Griffiths, Trevor (transl.) (1978) *the Cherry Orchard. A New English Version*. London: Pluto Press.

Heylen, Romy (1993) *Translation Poetics and the Stage*. London and New York: Routledge.

Kowzan, Tadeusz (1975) *Littèrature et spectacle*. The Hague / Paris: Mouton.

Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

Ooi, Vicki (1980) Transcending culture: A Cantonese translation and production of O'Neill's *Long Day's Journey into Night*. In Ortrun Zuber *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 51-69). London: Pergamon Press.

Pavis, Patrice (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*. Transl. Loren Kruger. London and New York: Routledge.

Pirandello, Luigi (1993) [1908] Illustrators, actors and translators. Transl. Susan Bassnett. In Susan Bassnett and Jennifer Lorch (eds) *Luigi Pirandello in the Theatre. A Documentary Record* (pp. 23-34). Harwood Academic Publishers.

Scolnicov, Hanna and Holland, Peter (eds) (1989) *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tornqvist, Egil (1991) *Transposing Drama*. London: Macmillan.

Ubersfeld, Anne (1978) *Lire le théâtre*. Paris: Editions socials.

Veltrusky, Jíři (1977) *Drama as Literature* Lisse: The Peter de Ridder Press.

Chapter 7:

Bentley, Eric (ed.) (1951) *The Play*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Bentley, Eric (1978) [1953] *In Search of Theater.* New York: Atheneum Publishers. Excerpted in *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.

Bentley, Eric (1978) [1946] *The Playwright as Thinker.* New York: Reynal and Hitchcock. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.

Bentley, Eric (ed.) (1996) *From the Modern Repertoire, Series Three.* Bloomington: Indiana University Press.

Bentley, Eric (ed.) (1967) *Mother Courage.* London: Methuen.

Brecht, Bertolt (1968) *Mütter Courage und Ihre Kinder.* Berlin: Aufbau Verlag.

Brockett, O.G. (1971) *Prespectives on Contemporary Theatre.* Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Brustein, Robert (1990) [1964] *The Theatre of Revolt.* New York: Little, Brown, and Co. Excerpted in *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 35. Ed. Paula Kepos. Detroit: Gale Research Company.

Cassell's Encyclopedia of World Literature (1973). New York: William Morrow.

Clurman, Harold (1966) *The Naked Image*. New York: Macmillan.

Clurman, Harold (1974) Bertolt Breckt. In M. Freedman (ed.) *Essays in the Modern Drama*. Boston: Heath.

The Concise Encyclopedia of Modern World Literature (1963). New York: hawthorn Books.

Corrigan, Robert W. (1978) [1973] *The Theatre in Search of a Fix*. New York: Delacorte Press. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.

Esslin, Martin (1978) [1959] *Brecht: The Man and His Work*. New York: Doubleday. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.

Esslin, Martin (1969) *Reflections*. Garden City, NY: Doubleday.

Funk and Wagnall's Guide to World Literature (1973). New York: Funk and Wagnall.

Gassner, John (1978) [1954] *The Theatre in Our Times*. New York: Crown Publishers. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.

Gottfried, M. (1969) *Opening Nights*. New York: Putnam.

Greenberg, Clement (1978) [1961] *Art and Culture*. Boston: Beacon Press. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.

Hays, H.R. (1941) *Mother Courage*. New York: New Directions.

Manheim, Ralph (1972) Mother Courage. In Ralph Manheim and John Willet (eds) *Brecht. Collected Plays* Vol. 5. New York: Vintage Books.

Modern World Drama (1972). New York: Dutton.

O'Donnell, J.P. (1978) [1969] The Ghost of Brecht. *The Atlantic Monthly*, January 1969. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.

Politzer, Heinz (1982) How epic is Bertolt Brecht's epic theater ? *Modern Language Quarterly. Excerpted in Sharon K. Hall (ed.)* Twentieth Century Literary Criticism Vol. 6. Deteroit: Gale Research Company.

Pryce-Jones, Alan (1978) [1963] Brecht. *Theatre Arts*, June 1963. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.

Schieps, K.H. (1977) *Bertolt Brecht*. New York: Putnam.

Skelton, Geoffrey (1990) [1951] Bertolt Brecht's Mother Courage. *World Review*, No. 23, January. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 35. Ed. Paula Kepos. Detroit: Gale Research Company.

Szczesny, Gerhard (1969) *The Case Against Bertolt Brecht*. New York: Ungar, 1969. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 6.

Twentieth Century Authors. First Supplement (1965). New York: Wilson.

Twentieth Century Writing (1971). Levittown, NY: Transatlantic Arts.

Willet, John (1990) [1984] *Brecht in Context*. London: Methuen. In *Twentieth Century Literary Criticism*. Vol. 35. Ed. Paula Kepos. Detroit: Gale Research Company.

Chapter 8:

Alvarez, Roman and Vidal, Africa (eds) (1996) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.

Bassnett, Susan (1997) *Studying British Cultures: An Introduction*. London: Routledge.

Bassnett, Susan and Lefevere, André (eds) (1990) *Translation, History and Culture*. London: Pinter. (Reprinted, Cassell: 1995).

Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Bourdieu, Pierre and Passeron, J.C. (1977) *Reproduction in Education, Society and Culture*. Transl. R. Nice. London / Beverley Hills: Sage.

Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (eds) (1985) *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press.

Dronke, Peter (1968) *The Medieval Lyric*. London: Hutchinson.

Easthope, Anthony (1991) *Literary into Cultural Studies*. London: Routledge.

Easthope, Anthony (1997) But what is Cultural Studies? In Susan Bassnett (ed.) *Studying British Cultures: An Introduction (pp. 3-18). London: Routledge.*

Even-Zohar, Itamar (1978a) The position of translated literature within the literary polysystem. In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Broek (eds) *Literature and Translation* (pp. 117-127). Leuven: ACCO.

Even-Zohar, Itamar (1978b) *Papers in Historical Poetics*. In *Papers on Poetics and Semiotics Series*, no. 8, Tel Aviv: Tel Aviv University Publishing Projects.

Even-Zohar, Itamar (1990) Polysystems studies. *Poetics Today* 11 (1), Spring.

Even-Zohar, Itamar and Toury, Gideon (eds) (1981) *Translation Theory and Intercultural Relations*. Special Issue of *Poetics Today* 2 (4), Summer / Autumn.

Gentzler, Edwin (1993) *Contemporary Translation Theories*. London and New York: Routledge.

Hall, Stuart (1991) The local and the global: Globalization and ethnicity. In Anthony D. King (ed.) *Culture, Globalization and the World-System* (pp. 19-41). London: Macmillan.

Hoggart, Richard (1957) *The Uses of Literacy*. Harmondsworth: Penguin.

Holmes, James (1988) *translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.

Johnson, Randall (1987) Tupy or not Tupy: Cannibalism and nationalism in contemporary Brazilian literature. In John King (ed.) *Modern Latin American Fiction: A Survey* (pp. 41-59). London: Faber and Faber.

Johnson, Richard (1986) The story so far: and further transformations. In David Punter (ed.) *Introduction to Contemporary Cultural Studies* (pp. 277-314). London: Longman.

Leavis, F.R. (1930) *Mass Civilisation and Minority Culture*. (Minority Pamphlets No. 1). Cambridge: Gordon Fraser.

Lefevere, André (1978) Translation studies: The goal of the discipline. In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Broek (eds) *Literature and Translation* (pp. 234-235), Leuven: ACCO.

Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

Nida, Eugene (1954) *Customs and Cultures*. New York: Harper and Row.

Niranjana, Tejaswini (1992) *Siting Translation: History, Poststructuralism and the Colonial Context*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Simon, Sherry (1996a) Translation and interlingual creation in the contact zone. Paper for Translation as Cultural Transmission Seminar, Concordia University, Montreal.

Simon, Sherry (1996b) *Gender Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge.

Soyinka, Wole (1976) *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Straw, Will (1993) Shifting boundaries, lines of descent. In Vanda Blundell, John Shepherd and Ian Taylor (eds) *Relocating Cultural Studies* (pp. 86-105). London and New York: Routledge.

Thompson, E.P. (1963) *The Making of the English Working Class*. London: Gollancz.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*. London and New York: Routledge.

Williams, Raymond (1957) *Culture and Society 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin.

المؤلفان فى سطور:

سوزان باسنيت

أستاذة فى مركز الدراسات الثقافية البريطانية والمقارنة، فى جامعة ووريك. ومن بين كتبها كتاب **دراسات الترجمة والأدب المقارن: مقدمة نقدية**، كما شاركت أندريه ليفيـــڤـــير كتابة **الترجمة والتاريخ والثقافة**. وهى محررة مشاركة لسلسلة 'موضوعات فى الترجمة'.

أندريه ليفيـڤـير (١٩٤٦-١٩٩٦):

من أكبر باحثى العالم فى 'دراسات الترجمة' ومن بين كتبه الكثيرة كتاب **ترجمة الشعر: سبع استراتيـــچـيات ومشروع خطة**، وكتاب **الترجمة وإعادة الكتابة والتلاعب بالشهرة الأدبية**.

المترجم فى سطور

د. محمد عنانى

ولد عام ١٩٣٩، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة. والأديب والناقد، له خمسة دواوين شعرية وثمانى عشرة مسرحية، وأصدر نحو ٧٥ كتابا ما بين مؤلف ومترجم من بينها تسع عشرة مسرحية لشكسبير، ترجمها شعرًا ونثرًا وفقا للأصل. وملحمتى **الفردوس المفقود وعودة الفردوس** للشاعر ميلتون، وملحمة **دون جوان** للشاعر بايرون، وتتضمن كل من هذه مقدمة وافية وحواشى ضافية، وله كتب فى النقد الأدبى أهمها **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ومجموعة كتب قيمة فى مبحث دراسات الترجمة، من أهمها نظرية الترجمة الحديثة.

حاز وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (1985)، واختير خبيرًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة (1996)، وفاز بجائزة التفوق فى الآداب (1999) وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب (2002).

التصحيح اللغوى: رجب عبد الوهاب

الإشراف الفنى: حسن كامل